



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

JULIANA PEREIRA SALES CAETANO

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES DE ARTE
CONTEMPORÂNEA:**

Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016)

Brasília, DF

2016

JULIANA PEREIRA SALES CAETANO

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES DE ARTE
CONTEMPORÂNEA:**

Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para obtenção do diploma em
Museologia da Faculdade de Ciência da
Informação da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília-DF

2016

CJ94d Caetano, Juliana Pereira Sales
Documentação museológica de performances de arte contemporânea: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016) / Juliana Pereira Sales Caetano; orientador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2016.
111 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de Brasília, 2016.

1. Performance. 2. Arte Contemporânea. 3. Documentação museológica. 4. Preservação. 5. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. I. Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de , orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Documentação Museológica de Performances de Arte Contemporânea: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985 - 2016)

Aluno: Juliana Pereira Sales Caetano

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira - Orientador
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Doutor em Historia - UnB

Marijara Souza Queiroz – Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Mestre em Artes Visuais - UFBA

Pedro Ernesto Freitas Lima – Membro
Professor da Universidade de Brasília (UnB)
Mestre em Arte - UnB

Brasília-DF, 08 de dezembro de 2016.

“A vocação do artista é lançar luz sobre a alma humana”

George Sand. (pseudônimo da romancista francesa Amandine Aurore Lucile Dupin).

Aos artistas, por lançarem luz sobre a alma humana.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pois com ele cada vez mais descubro e aprendo o quão fascinantes são os museus de arte. Agradeço por toda confiança, paciência, dedicação. Tenho você em minha mais alta estima.

Aos membros da banca, Marijara Queiroz, Pedro Ernesto e Luciana Portela que prontamente aceitaram o convite e disponibilizaram tempo e dedicação na leitura desse trabalho.

Ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul, onde encontrei profissionais e equipes esforçados, dispostos a me ajudar no que fosse preciso. Obrigada por abrirem suas portas.

Aos artistas Didonet Thomaz, Élle de Bernardini, Guilherme Dable por aceitaram me auxiliar nesta empreitada. Vocês trazem luz para a humanidade.

À Universidade de Brasília, por ter me dado à possibilidade de realizar o curso que tanto quis, proporcionando-me ainda outras tantas oportunidades.

A todos os professores que conheci durante esses anos de curso, por me mostrarem, novos modos de olhar, ler e descrever o mundo.

Aos amigos e colegas que fiz ao longo dessa caminhada. Obrigada pelas conversas, crescimento conjunto e cumplicidade. Em especial ao Jamenson, mais que um colega de futura profissão, um amigo para toda a vida.

Aos meus pais, por sempre me incentivarem a buscar algo para fazer por amor.

Aos meus irmãos, meus segundos pais, por acreditarem, (muitas vezes mais do que eu mesma), em minha potencialidade. Sem vocês certamente não estaria aqui hoje.

Ao meu companheiro Thiago Dias, sem a sua presença a minha tarefa teria sido mais difícil.

“Quanto mais me capacito como profissional, quanto mais sistematizo minhas experiências, quanto mais me utilizo do patrimônio cultural que é patrimônio de todos e ao qual todos devem servir, mais aumenta minha responsabilidade com os homens.”

FREIRE, Paulo

RESUMO

As performances de arte contemporânea, desde seu surgimento, por sua efemeridade, tornaram-se desafios às instituições museológicas. Ainda assim, tem sido cada vez mais frequente a aquisição dessa categoria artística como acervo museológico, ganhando força, nos últimos anos, o debate de como preservar performances de arte contemporânea. Uma das soluções apontadas em muitos estudos é estabelecer um diálogo mais próximo entre o artista e o museu na elaboração de uma documentação museológica para estas obras. Em vista disso, o presente trabalho expõe uma análise da documentação museológica de performances de arte contemporânea que integram o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Para tanto, buscou-se também o depoimento dos artistas que possuem obras de performances no acervo dessa instituição, fomentando questões que dizem respeito aos processos de aquisição, documentação, pesquisa e reexibição dessas obras.

Palavras-chave: Performance. Arte Contemporânea. Documentação Museológica. Preservação. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

The performances of contemporary art, since its emergence, because of its ephemerality, have become challenges to museological institutions. Even so, it has been more frequent the acquisition of this artistic category as a part of museum collection, gaining strength, in recent years, the debate on how to preserve performance art. One of the solutions pointed out, in many studies, is a closer dialogue between the artist and the museum in the elaboration of a museological documentation for these works of art. In view of this, this work presents an museological documentation analysis of contemporary art performances that are part of the Art Museum of Rio Grande do Sul (MARGS) collection. In order to do so, we also seek the testimonies of the artists that have performances on the museum collection, fomenting questions that involve processes of acquisition, documentation, research and reexhibition of works.

Key-words: Performance. Contemporary Art. Museological Documentation. Preservation. Museu de Arte do Rio Grande do Sul

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Flávio de Carvalho, "Experiência n. 3" (1957).....29
Fonte: Site Veja São Paulo. Disponível em:
< <http://vejasp.abril.com.br/materia/flavio-de-carvalho-experiencia-3-saia>>.
Acesso em 08 de outubro de 2016 às 15h32min
- Figura 2** - Nildo da Manguiera com Parangolé, 1964.30
Fonte: Site Digestivo Cultural. Disponível em:
<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>.
Acesso em 10 de outubro às 16h15min
- Figura 3** - Antônio Manuel, “O corpo é a Obra” (1971).32
Fonte: Site Centre For The Aesthetic Revolution. Disponível em:
<<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.br/2013/02/museu-labirinto-museum-of-unlimited.html>>.
Acesso em 13 de novembro de 2016 às 17h00min
- Figura 4** - Otávio Donasci, “Videocriatura”.....34
Fonte: Comunicação e Arte EC1 – 2012-2. Disponível em:
<<https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/otavio-donasci/>>
Acesso em 20 de novembro de 2016 às 01h03min
- Figura 5** - Maurício Iânes, "Zona Morta" (2007). Mostra de Performance Arte Verbo...35
Fonte: site sp-arte. Disponível em:
< <http://www.sp-arte.com/noticias/historias-da-performance-por-caue-alves/>>
Acesso em 23 de novembro de 2016 às 23h15min
- Figura 6** - Ficha catalográfica da obra “ARTE AE- área balões” (1983).49
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.
- Figura 7** - Hamilton Viana Galvão, “Sem título” (1985).50
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.

Figura 8 - Hamilton Viana Galvão.	51
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 9 - Indumentária da performance “ <i>Arte Vestível do Projeto 1982</i> ” (1982).	53
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 10 - Indumentária da performance “ <i>ARTE AE- aérea balões</i> ” (1983).	54
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 11 - Fotografia da performance <i>ARTE AE – área balões</i> (1983).	55
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 12 - Indumentária da performance “Abrolho” (1985).	57
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 13 - Indumentária da performance <i>Historieta da Truz</i> (1987).	58
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 14 - Indumentárias da performance “Ronco da Solidão” (1990).	59
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 15 - Indumentária da performance “Doninhas da Solidão (2011).	60
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	
Figura 16 - Desenhos resultado da performance “Tacet” (2008-2012).	61
Fonte: site Galeria Grazini. Disponível em: < http://galeriagrazini.blogspot.com.br/2012/11/tacet-o-tempo-da-musica-sobre-papel.html > Acesso em 24 de novembro de 2016 às 13h51min	
Figura 17 - Performance “Tacet” no MARGS em 2012	62
Fonte: site Galeria Grazini. Disponível em: < http://galeriagrazini.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html > Acesso em 24 de novembro de 2016 às 13h30min	
Figura 18 - Élle de Bernardini, Frame da videoperformance “ <i>Lágrimas do artista</i> ” (2015).	63
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.	

- Figura 19** - Performance “Tacet” na abertura da exposição “*Alien: Manifestações do Disforme*” 74
Fonte: DABLE, Guilherme. Tempo Como Matéria, Tarefa como Possibilidade: Música Improvisada e Imagens-Despojo. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/71630>>
Acesso em 24 de novembro de 2016 às 13:56
- Figura 20** - Didonet Thomaz. “*Interferência*” (1983). 75
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.
- Figura 21** - Performance “*Doninhas da Solidão*” (2011) 79
Fonte: THOMAZ. Didonet. Doninhas Da Solidão: E O Estrombo-Lutador-Das-Índias-Occidentais (Strombus pugilis Linnaeus, 1758). Disponível em: <<http://docplayer.com.br/10876527-Doninhas-da-solidao-e-o-estrombo-lutador-das-indias-ocidentais-strombus-pugilis-linnaeus-1758-1.html>>
Acesso em 24 de novembro de 2016
- Figura 22** - Exibição das indumentárias da performance “*ARTE AE – aérea balões*” (1983) na exposição Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico em dezembro de 2012. 82
Fonte: Página oficial do *Facebook* do MARGS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/margsmuseu/photos/a.604815902868411.97462143.217935088223163/604816362868365/?type=3&theater>>
Acesso em: 20 de novembro de 2016 às 01h54min
- Figura 23** - Fotografia da performance “*Quadris de homem = carne / mulher = carne*” 84
Fonte: site do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2000-442-lima-laura/>>
Acesso em 20 de novembro de 2016 às 01h54min

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

FCI	Faculdade de Ciência da Informação
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MAMRJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAMSP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1. PERFORMANCE	21
CAPÍTULO 2. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES	37
2.1. Documentação de performances de arte contemporânea	41
2.2. As performances no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.....	47
2.2.1. Hamilton Viana Galvão.....	50
2.2.2. Didonet Thomaz.....	52
2.2.3. Guilherme Dable	61
2.2.4. Élle de Bernardini.....	63
2.2.5. Reflexões finais	64
CAPÍTULO 3. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES NA RELAÇÃO ARTISTA E MUSEU	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXO	98

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, diferentes propostas artísticas “contemporâneas” colocam em xeque os sistemas de registro e documentação dos Museus de Arte Brasileiros, sendo a performance uma das maiores dificuldades para essas instituições quando se trata da obtenção de um aparato memorial coeso, da conservação e da documentação dessas obras. Baseadas na experiência presencial do artista e do público, nessas obras o processo é tão importante quanto o produto final. Nelas exclui-se o método destinado às obras materiais, diferindo drasticamente quanto à forma de conservação, documentação e exposição de um objeto estético.

No entanto, mesmo diante dessas questões, é possível perceber que a aquisição de performances de arte contemporânea por parte dos Museus de Arte Brasileiros tem se tornado cada vez mais frequente. Essa relativamente nova realidade gera diversas indagações sobre como essas instituições lidam, na realidade, com este tipo de acervo, haja vista que são necessários cuidados específicos desde a aquisição até sua reexibição.

Uma das instituições que mais chama atenção nesse sentido é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Desde que a performance começa a surgir enquanto categoria artística no Brasil, a instituição tem sido palco não só de diversas apresentações como também adquiriu um acervo considerável de objetos procedentes de performances, desde 1985.

Nesse sentido, o objetivo deste estudo é analisar a documentação museológica de performances de arte contemporânea do Museu de Arte do Rio Grande do Sul desde sua primeira aquisição datada de 1985 até o ano de 2016, tempo atual da pesquisa. Propõem-se como objetivos específicos, apresentar os conceitos e história da performance de arte contemporânea no Brasil, apontar métodos utilizados atualmente na elaboração da documentação museológica de performances e expor como o MARGS tem realizado sua documentação museológica de performances, além de debater por meio da fala dos artistas questões que dizem respeito à aquisição, documentação e reexibição dessas obras.

Este trabalho está pautado na presença de performances de arte contemporânea em acervos museológicos, visando à viabilidade de reapresentação dessas obras, tendo como fonte as práticas de preservação e documentação museológica. Logo, este estudo

está afinado com o eixo 2 — Museologia e Informação — do curso de graduação em Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília (FCI/UnB).

O interesse pelo tema manifestou-se após um Projeto de Iniciação Científica realizado entre 2014-2015, intitulado “*Performance: aquisição, reapresentação e arquivamento em museus*”, realizado em conjunto com o professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. Tal pesquisa tinha como objetivo compreender as principais políticas de enquadramento dos museus de arte brasileiros, por meio de um mapeamento de acervo realizado em sete instituições museológicas: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), o Museu de Arte Moderna da Bahia (1959), o Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães (1997), o Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul (1955), o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1970) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905). O intuito era determinar se havia performances colecionadas, como tais práticas foram assimiladas e quais parâmetros documentais dessas instituições para afirmá-las como bens patrimoniais.

O resultado desse estudo incitou novas interrogações sobre o tema, principalmente acerca do MARGS, por ser a instituição, dentre as pesquisadas, com maior quantidade de performances como acervo museológico. O que gerou questões sobre como foram catalogadas essas obras, como estava composta sua documentação museológica e se essa permitia uma possível realização de reperformances.

Dessa forma, primeiramente foi realizado um levantamento bibliográfico e leituras sobre o referencial teórico. Após essa fase, foi marcada uma visita¹ ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Durante a visita pudemos ser recebidos no Núcleo de Acervo pelo senhor Raul Holtz arquivista e coordenador do setor, bem como no Núcleo de Documentação e Pesquisa pela senhora Maria Thereza Silveira Medeiros historiógrafa e também coordenadora do setor.

A documentação museológica pesquisada se encontrava parte no Núcleo de Documentação e Pesquisa e parte no Núcleo de Acervo. No primeiro foi possível ter acesso aos documentos que o museu possui dessas performances, como fotografias, catálogos, jornais, folders, cartas, entre outros. No segundo foi possível somente ter

¹ A visita ocorreu entre os dias 30 de agosto e 02 de setembro de 2016.

acesso à pasta das obras da artista Didonet Thomaz que continham apenas fichas catalográficas e termos de doação, com exceção da obra *ARTE AE – aérea balões* (1983) que continha também em seu arquivo um laudo técnico de conservação da indumentária. Foram cedidas pela instituição, exclusivamente para esta pesquisa, seis fichas catalográficas e um “formulário para preparação de doação de obra de arte” (vídeoperformance) além de fotografias de algumas das obras.

Após a primeira análise da documentação, foi realizado contato por correio eletrônico com os artistas cujas obras de performances encontravam-se no acervo do MARGS, visando à obtenção de mais informações acerca das obras, sobre os processos de aquisição, documentação e reexibição.

O trabalho se apresenta dividido em três capítulos. O primeiro busca conceituar a produção de performances. Além de pontuar a história da performance de arte contemporânea no Brasil utilizando como marco alguns trabalhos dessa categoria artística que foram relevantes ao longo dos anos.

O segundo capítulo analisa a documentação museológica do acervo de performances do MARGS, entretanto não se limita a isso, mas também reflete sobre a importância desses materiais para a preservação de arte contemporânea e dessa forma expõe o que tem sido feito e proposto como forma de documentação museológica para performances.

O terceiro capítulo tem como propósito fomentar análise e reflexão, a partir das informações adquiridas após contato com os artistas, de como se deu o processo de musealização dessas obras. Apontando principalmente para as atividades de aquisição, documentação, pesquisa e exposição das performances presentes no acervo do museu.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS

Mais do que simplesmente identificar um museu como “lugar de memória” é preciso também compreender que instituições museológicas apresentam discursos sobre uma realidade, são palcos de subjetividades, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio. (CHAGAS, 2003, p. 22). Desta forma é importante ter em mente que a história de como uma obra passa a fazer parte de um acervo museológico é marcada, de algum modo, por relações de poder oriundas de sujeitos históricos que constituem a negociação formativa desse acervo. Nesse sentido, conhecer a história do

Museu de Arte do Rio Grande do Sul, é um caminho necessário para se compreender as mudanças e transformações que o acervo da instituição percorreu.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli é hoje uma das instituições museológicas mais importantes do Brasil no que concerne a arte moderna e contemporânea. Seu acervo conta com mais de 3.660 obras de arte, que vão desde a primeira metade do século XIX até os dias atuais, abrangendo diferentes linguagens das artes visuais, como pintura, escultura, gravura, cerâmica, desenho, fotografia, arte têxtil, arte digital, instalação, performance, entre outros. Sua coleção é composta por arte brasileira, com ênfase na produção de artistas gaúchos, mas também conta com obras estrangeiras². Durante sua trajetória, o MARGS adquiriu grande parte do seu acervo por meio de doações (artistas e particulares), transferências e compras.

Ao contrário de muitos museus, o MARGS nasceu sem sede e sem acervo. Foi criado como um órgão de execução da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura por meio da Lei n. 2.345, de 29 de janeiro de 1954 e regulamentada pelo Decreto n. 5. 065 de 27 de julho de 1954. (LIMA, 2014, p. 71). Numa iniciativa do então Secretário de Cultura do Rio Grande do Sul, José Mariano de Freitas Beck, com o apoio do Governo do Estado.

De acordo com José Filho (2010, p. 51), a instituição surgiu como um dos primeiros projetos museológicos de importância e abrangência estadual. No período de sua criação, segundo o autor, o único museu de destaque na cidade e no estado era o Museu Júlio de Castilhos, de perfil mais histórico do que artístico.

De acordo com o antigo coordenador do Núcleo de Acervo do MARGS André Frantz (2007, p.1.), a primeira aquisição do museu veio a ser escolhida pessoalmente pelo seu primeiro diretor Ado Malagoli (1906-1994).³ Com o apoio do governo, Malagoli buscou dotar o museu com obras mais reconhecidas. Nesse período, obras de artistas reconhecidos foram compradas por Malagoli para fazer parte do acervo como A

² Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/sobre-o-margs/>>. Acesso em 28 de novembro de 2016 às 15h35min.

³ Nascido em 1906 em Araraquara (SP), iniciou-se cedo no curso de artes decorativas da Escola Profissional Masculina (1919), e depois estudou no Liceu de Artes e Ofícios (1922), transferindo-se para a Escola Nacional do Rio de Janeiro em 1927. Entre 1943 a 1946, estuda história da arte e museologia na Universidade de Nova York e Columbia, nos Estados Unidos. Para Lourenço (1999, p. 211): “a escolha para a direção do museu é justificável, se considerarmos que apresenta significativa formação na área a que se destina seja artística, seja museológica”.

Dama de Branco (1913) de Timótheo da Costa, *A empregadinha* (1896) de Joseph Bail, *A creche* (1899) de Geoffroy e *Baile em Pont l' Abbé* (s.d.) de Lucien Simon.

A primeira exposição do museu intitulada “Arte Brasileira Contemporânea”, composta por esse núcleo básico de acervo e outros trabalhos, ocorreu em 1955 na Casa das Molduras. Essa foi à primeira ação prática do MARGS, até então existente apenas no papel. O objetivo da mostra era atualizar o público da região em relação à produção artística nacional e as novas tendências (VELLOSO, 2009, p.70). Essa primeira mostra apresentou 55 obras de 33 artistas de vários estados brasileiros. De acordo com o MARGS (2014, p. 53), hoje apenas 15 obras deste acervo inicial continuam na instituição.

Foi somente em 1957 a inauguração de uma sede que abrigasse a instituição, passando a funcionar provisoriamente no *foyer* do Teatro São Pedro. Ainda assim, em 1973, sob a diretoria de Armando Almeida, em função das obras de restauro do teatro, o museu foi transferido para os dois andares do Edifício Paraguay, localizado na avenida senador Salgado Filho, centro de Porto Alegre. De acordo com Filho (2010, p. 52) as peças nessa época se encontravam guardadas em situação precária, apesar disso, o museu contou com muitas doações no período, chegando à década de 1970 com mais de mil peças.

De acordo com Frantz, após a saída de Malagoli da gestão do museu em 1959, os recursos para aquisição de obras “diminuiu gradualmente, até quase cessar por completo e o acervo passou a crescer quase que exclusivamente por meio de doações” (2007, p. 1). Apesar disso, o autor reconhece que houve algumas obras incorporadas ao acervo por meio de doação que são e foram muito importantes para a instituição como *Mãe Carinhosa* (1965) de Vasco Prado, *O Nu com luva* (1949) de João Fahrion, entre outros.

Segundo Velloso, entre os anos de 1960 e 1970, mesmo passando por inúmeras trocas de edifícios, o MARGS mantinha um público significativo e estável. É nesse período que o museu edita seu primeiro catálogo, além de ter iniciado a sua produção de boletins informativos, que versavam sobre as atividades da instituição e matérias que buscavam refletir sobre o meio artístico da época. De fato, até hoje o MARGS é reconhecido por sua vasta quantidade de documentação, principalmente no Núcleo de

Documentação e Pesquisa. De acordo com o *site* da própria instituição⁴, há documentos históricos e administrativos desde a fundação do museu em 1954, além de uma reserva técnica com todas as publicações realizadas pela instituição. Atualmente a instituição tem alimentado diariamente uma hemeroteca sobre artes visuais além de possuírem mais de 5.000 pastas contendo documentos sobre a trajetória de artistas e 8.000 publicações compostas por livros de história da arte, catálogos de exposições e periódicos, assim como acervo de vídeos, arquivo fotográfico, álbuns e figuras.

Em 1974, um decreto autorizou a cessão do antigo prédio da Delegacia Fiscal, na Praça da Alfândega, para a instalação do museu. O edifício então passa por reformas para acomodar as necessidades básicas de uma instituição museológica, reestruturando, entre outras coisas, espaços para reservas técnicas e salas de exposição. Desta forma, foi somente em 26 de outubro de 1978 que na prática ocorre a mudança de sede da instituição. Posteriormente o edifício é tombado em 05 de agosto de 1981 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (IPHAE).

De acordo com Frantz (2007, p. 2) durante a década de 1980 a sequencia de doações continuou, embora com mais critérios. No entanto, afirma que durante a década de 1990, a Associação de Amigos do MARGS doou um pequeno, mas muito expressivo grupo de obras entre as quais incluem-se peças de Milton Kurtz, Mário Rohnelt, Britto Velho e alguns outros artistas gaúchos como Iberê Camargo, Carlos Seliar, Anico Herskovits e Maria Tomaselli.

Entre 1996 e 1998, o prédio passou novamente por uma profunda reforma, motivada pelo seu grave estado de deterioração. A restauração tinha como finalidade a preservação das características históricas da construção ao mesmo tempo em que buscava adaptar o local aos padrões internacionais de conservação. Entretanto, antes da conclusão da restauração, o Museu passou a chamar-se Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em homenagem ao seu patrono.

Sobre o acervo do MARGS, Frantz (2007, p. 2) ressalta que a partir dos anos 2000 houve um grande momento de expansão do acervo quando empresas financiaram o “Projeto Aquisição – Os precursores” que tinha como objetivo, de acordo com o autor,

⁴ Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/en/nucleo-de-documentacao-e-pesquisa/>>. Acesso em 20 de novembro de 2016 às 16h11min.

o “preenchimento de lacunas” da coleção de pioneiros gaúchos. Além de recentemente alguns colecionadores privados, instituições e artistas cederem diversas coleções.

Nesse sentido, é possível depreender que, apesar do Museu de Arte do Rio Grande do Sul ter surgido sem sede e sem acervo, conseguiu ao longo dos anos não só ultrapassar os desafios postos pela dificuldade de não ter uma sede própria, como reuniu uma quantidade significativa de obras de arte moderna e contemporânea. Além disso, suas atividades no campo de documentação e pesquisa são hoje uma referência. Com esse histórico, o MARGS demonstra seu potencial, mas deve permanecer aberto as novas demandas da arte contemporânea.

CAPÍTULO 1. PERFORMANCE

Tentar alcançar uma definição exata para o termo “performance” é mais que uma tarefa hercúlea, é um risco eminente de generalização. Os usos dessa palavra se estendem desde o desempenho de máquinas, atletas, dançarinos, atores, músicos, até ações que compreendem práticas cotidianas, hábitos e costumes, rituais coletivos, manifestações de caráter cultural ou religioso (NASCIMENTO, 2011, p. 24). Dessa forma, a palavra “performance” transita por diferentes discursos em várias áreas do conhecimento, possuindo, em cada um desses campos, suas mais diversas interpretações.

Nas artes visuais, a palavra é utilizada para se referir a manifestações artísticas que usam o corpo como lugar e meio de expressão. Nesse campo, a performance está associada a um processo de experiências artísticas que deslocam “o foco de algo externo ao sujeito e ao espaço que o sujeito ocupa (próprio da estética contemplativa) para o ambiente e o corpo do artista como princípios da arte” (NASCIMENTO, 2011, p. 36). Usam-se também os termos: “performance art” ou “arte da performance” para se referir a essa manifestação artística.

Todavia, mesmo se utilizando dessa referência, o termo cai em ponto comum com diversos tipos de representações artísticas:

A expressão “arte da performance” tornou-se uma palavra-ônibus que designa todo tipo de apresentação ao vivo – de instalações interativas em museus a desfiles de moda cheios de criatividade e apresentações de DJs em casas noturnas -, obrigando tanto o público quanto os críticos a elucidar as respectivas estratégias conceituais, verificando se se ajustam mais aos estudos da performance ou a uma análise mais convencional da cultura popular. (GOLDBERG, 2006, p. 216)

Renato Cohen comenta que, principalmente no Brasil, durante a década de 1980, houve uma propensão de se nomear como “performance” qualquer atividade realizada em locais alternativos e que possuísem a característica de improviso, passando assim o termo a cair em total desgaste e ser conotado por muitos como “qualquer coisa”.

O que aconteceu é que a partir do momento que performance começou a ser associada com “acontecimento de vanguarda” qualquer artista ou grupo que

fizesse um trabalho menos acadêmico atribuíra-lhe essa designação, independentemente ou não da produção ter alguma contiguidade com o que se entende por performance. (COHEN, 2013, p. 26-27)

Diante de toda a complexidade presente nessa terminologia, talvez seja por resistir tanto a uma única classificação, que o termo performance tornou-se tão instigante para o campo da arte (MELIM, 2008a, p.7). De fato, pela sua própria natureza híbrida e multidisciplinar, a performance em arte contemporânea rompe a cada dia com as próprias tentativas de definição.

A performance não se trata simplesmente de uma arte feita ao vivo pelos artistas, na verdade, quase nenhuma outra forma de expressão artística possui uma variedade tão grande de representações, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição e novos modos de execução a cada processo (GOLDBERG, 2006, p. IX). Ela dialoga não somente com o campo das artes visuais, como também com a música, o teatro, a dança, cinema, poesia, tendo como possibilidade fazer integrar estes diversos campos em um mesmo processo artístico.

Dessa forma, seus modos de apresentação podem ser extremamente variados. A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo; utilizar o próprio corpo do artista ou o corpo de outros a quem o artista delegou a performance; ser totalmente improvisada ou ensaiada ao longo de meses; pode ser exibida uma única vez ou repetida várias vezes; adotar mídias digitais, instrumentos musicais, elementos de iluminação, fantasias ou indumentárias para compor sua cena; ocorrer em lugares distintos como um museu, um teatro, um bar, uma rua.

Cohen comenta que a performance tem grande influência da *Live art*. Esse movimento procura, por meio da arte, uma aproximação direta com a vida, em que se estimula, o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. Essa linha de pensamento objetiva dessacralizar a arte, tirando sua função meramente estética, elitista. “A ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços-mortos’, como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora”. (COHEN, 2013, p. 38).

Ainda para Cohen, a performance é, antes de tudo, uma expressão cênica: “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém

pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (2013, p. 28). Desta forma, para ele o que caracteriza uma ação performativa é algo estar acontecendo em um dado local e instante, o que faz com que as performances sejam entendidas em sua relação espaço-tempo. Neste tocante, pode-se deduzir que a poética de uma performance está no processo, nas relações, na ação, no movimento.

É nesse sentido que a performance é vista como um redutor do elemento de alienação entre o *performer* e o espectador, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciam a obra simultaneamente. (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Para Jorge Glusberg, o artista performático procura, por meio de uma variedade de sentidos (visual, olfático, tátil, auditivo, entre outros), transformar o corpo em signo, em um veículo significante. Dessa forma, em uma performance, não se trabalha somente com o corpo, mas com o discurso do corpo:

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tornamos simplesmente como o ato do dia-a-dia. Então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação (GLUSBERG, 2013, p. 76).

Glusberg percebe que o público vive numa ficção do seu próprio corpo, envolvido por imagens impostas por rituais sociais estabelecidos. Dessa forma, ante a ficção, os *performers* apresentam ao público um corpo que transgrede a realidade operativa em oposição à relativa alienação cotidiana.

Em algumas performances, o artista propõe que o público passe da função de simples espectador para componente da obra. Nessas ações pode ocorrer do próprio artista fornecer instruções aos espectadores, propondo que eles próprios encenem as performances. A ideia é principalmente fazer com que o público questione onde se situam, exatamente, as fronteiras da arte, a fim de fazê-los reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Para Pedro Canola Pereira:

A grande contribuição da *performance* nas artes foi justamente assumir a importância que o corpo tem em todos os processos de conhecimento e que

tais criações diminuem incalculavelmente a distância que separava o artista do espectador. (PEREIRA, 2014, p. 29)

O *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores. Sendo a presença do performer nesse tipo de apresentação muito mais como pessoa do que como personagem. Desta forma, a busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte da performance e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (COHEN, 2013, p. 104).

Além disso, diferente do teatro tradicional, a performance não se estrutura em uma forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc.) e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. Quando utilizado, o texto provavelmente é eleito mais pela sua própria sonoridade que pelo seu conteúdo.

Para Cohen (2013, p. 74), a sonoridade e a repetição como elemento constitutivo talvez sejam uma das características mais marcantes da performance. No uso dessa repetição, busca-se um “efeito zen”, à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência.

Em suma:

Trabalhos de performance variam de atos puramente conceituais, ou ocorrências mentais, a manifestações físicas que podem acontecer em espaço privado ou público. Uma ação pode durar poucos momentos ou continuar interminavelmente. Performances poderiam conter gestos simples apresentados por um único artista, ou eventos complexos e experiências coletivas envolvendo espaços geográficos altamente dispersos e comunidades diversas. Elas poderiam ser transmitidas por satélite e vistas por milhões, aparecer em discos de laser interativos, e acontecer em realidade virtual. A ação pode ser inteiramente em silêncio, desprovida de linguagem, ou incluir longas formas narrativas autobiográficas, ficcionais, históricas ou outras. Performances poderiam ocorrer sem testemunha ou documentação, ou podem ser inteiramente registradas por meio de fotografias, vídeo, filme ou computadores. (STILES, 1996, p. 680).⁵

⁵ Tradução por Bianca Tinoco

Nesse tocante, compreende-se que a performance é única em cada ação, não só por questões de espaço-tempo, mas pela própria presença do público que a cada ação reage e intervém de maneiras diferentes. Dessa forma, apesar de ser possível reapresentá-la, reproduzi-la é impossível.

Não obstante, há alguns tipos de performances que não se restringem a essas características mencionadas. Nelas é possível haver performances que ocorram sem a presença do público, sendo para isso somente necessário a testemunha de uma câmera registrando todos os gestos do artista. São as chamadas Fotoperformances ou Videoperformances.

De acordo com Daniele Neves, a Fotoperformance se constitui como a própria obra e não somente como um registro de uma performance. Dessa forma, a fotografia não é o documento, mas o meio específico de apresentar ao público a obra performática:

A fotografia neste caso é entendida como uma performance; pois, embora o objeto artístico configure-se como imagem fotográfica, este está centrado no corpo da artista, que no momento da captura da imagem esteve a performar diante da câmara. A fotografia é a finalidade da concepção da performance, criação esta elaborada em função do dispositivo fotográfico. (NEVES, 2013, p. 3-4).

De forma análoga, esse processo ocorre com a Videoperformance. Ou seja, vídeos antes utilizados somente com fim de registrar a imagem, som e movimento, em uma videoperformance, vão se tornar a própria performance. De acordo com Neves, a “ação performática é constituída em favor do dispositivo videográfico e, nesse sentido, é pensada em relação ao ponto de vista da câmera” (2013, p. 4).

É importante ressaltar que esses tipos de performances passaram a existir no mesmo período que as ditas “performances clássicas”. Logo, já na década de 1970, de acordo com Regina Melim (2008b, p. 1), havia alguns artistas que, interessados em preservar seus trabalhos, começaram a encenar suas performances para as câmeras (tanto fotográficas quanto de vídeo), da mesma forma como faziam na presença do público. De acordo com a autora, havia ainda artistas que selecionavam essas imagens ou vídeos para exposições.

De fato, esses tipos de performances podem apresentar outras perspectivas ou sensações que diferem daquelas realizadas ao vivo. A câmera pode focar nas expressões faciais, mostrar detalhes significativos de forma mais objetiva. Além disso, de acordo com a historiadora da arte Flavia Adami:

O público, nestes casos, não é mais considerado como uma “testemunha” da performance, mas sim, aquele que construirá a sua narrativa ou sua ação de forma em seu pensamento. São, portanto, de caráter diferente das performances ao vivo, nas quais o espectador observa a obra sendo produzida naquele instante, participando ativamente do processo artístico. (ADAMI, 2011, p. 78)

Em vista dessas questões, é possível ver o quanto pode ser ampla a noção de Performance no campo das artes visuais. É nesse sentido que propor um ponto de partida para as práticas performáticas é um grande desafio. Isso porque, de acordo com Renato Cohen (2013, p. 41), há elementos da performance em qualquer manifestação na qual o corpo humano é sujeito e força motriz do ritual. Apesar disso, o autor reconhece que:

(...) há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros (...), que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade (COHEN, 2013, p. 41).

Todavia, é somente na metade do século XX que a performance se desenvolve na sua plenitude. RoseLee Goldberg, em seu clássico livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, defende que a performance artística se firmou como ponto de partida de algumas das vanguardas que emergiram nas primeiras décadas do século XX, desde o Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus.

A autora comenta que, nesse período, muitos artistas começam a questionar a eficácia da propagação de suas ideias pela arte estática ou por uma estética contemplativa, propondo novas formas de se relacionar com o público em embates mais diretos que não amenizassem o potencial contestador de suas proposições. Dessa forma, comenta que sempre que algum desses movimentos pareceu encontrar um impasse, os artistas se voltavam para ações performáticas como um modo possível de romper com as categorias existentes e apontar novas direções.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. (GOLDBERG, 2006, IX)

De todo modo, somente no final da década de 1960 e início da década de 1970, a performance foi reconhecida enquanto manifestação artística independente. Nessa época, de acordo com Goldberg (2006, p. 142), o sentimento de muitos artistas era de irritação e raiva diante dos valores e estruturas dominantes. Nesse período,

[...] qualquer coisa que alimentasse o mercado e com isso contribuísse para o bem estar comercial das economias ocidentais era percebida por alguns artistas norte-americanos, em particular, como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã (ARCHER, 2001, p. 117).

Nesse contexto, muitos jovens artistas encaram a instituição da arte com desprezo. Para eles, a galeria representava somente uma instituição comercial. Suas metas eram então redefinir o sentido e função da arte, buscando para isso novas formas de comunicar ideias ao público, sem ficarem escravos do comercialismo. “No nível pessoal, foi uma época em que cada artista reavaliou suas intenções de fazer arte, e em que cada ação devia ser vista como parte de uma investigação geral de processos artísticos e não, paradoxalmente, como um apelo à aceitação popular.” (GOLDBERG, 2006, p.142).

Em vista disso, o objeto passa a ser visto como algo totalmente supérfluo, exatamente, porque a possibilidade física de venda e compra da obra contribuía de forma direta para o mercado da arte. É nesse contexto que surge a “arte conceitual”, ou seja, uma “arte que tem nos conceitos seu material” (*idem*). Essa linha de pensamento tinha como objetivo encontrar uma arte livre do mercado, na qual as ideias fossem mais valiosas do que o objeto e a arte que não pudesse ser comprada ou vendida. Sendo a performance ponto chave para a execução dessas ideias.

Curiosamente, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período. “Os espaços dedicados à arte da performance surgiram nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte

introduziram a performance em seus cursos e as revistas especializadas começaram a aparecer.” (*idem*, p. VII)

Para Goldberg (2006, p. VIII), houve um interesse do público por esse meio de expressão artística, particularmente na década de 1980, pela vontade dessa população de ter acesso ao mundo da arte.

No Brasil, apesar da performance também surgir durante a década de 1970/1980, ela encontra pioneiros ainda em 1930. Um importante antecessor foi Flávio de Carvalho, e suas chamadas *experiências*, “denominação que ele dava as suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais”. (MELIM, 2008a, p.22).

A primeira delas foi nomeada por ele como *experiência n.2*, sendo realizada no dia 07 de junho de 1931 às 15 horas. Nessa ação, o artista participa de uma procissão de Corpus Christi em São Paulo. Em um primeiro momento o artista assiste a passagem do cortejo e depois atravessá-o utilizando um boné na cabeça, o que na época representava um gesto extremamente agressivo e desrespeitoso. Depois, ainda com o boné, Flavio caminha na direção contrária a dos fiéis, segundo ele, para observar melhor a fisionomia dos fiéis sobre o efeito de seu ato provocativo, testando os limites da massa religiosa. O resultado foi de grande indignação por parte do padre e dos crentes, chegando ao ponto de ser necessária a intervenção da polícia para se evitar atos de violência contra o artista (TINOCO, 2009, p.36).

Vinte e cinco anos depois, o artista executa sua experiência n.3. De acordo com Bianca Tinoco (2009, p. 36), essa ação foi realizada pelo menos duas vezes, a primeira em 19 de outubro de 1956 e outra em 1957. O artista caminha pelas ruas de São Paulo (Figura 1), vestido com o traje *new look*— proposta de uma roupa tropical para o homem brasileiro, que consistia em uma saia, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi com largas abas, meia arrastão e sandálias de couro.

Sua última ação, a experiência n.4 foi realizada ainda em 1958. Nela, o artista embrenhou-se na selva Amazônica com um grupo de atrizes loiras contratadas por ele para trabalhar em um filme durante a viagem. Junto à expedição estava também o Serviço de Proteção ao Índio. O grupo seguiu viagem por 70 dias pelo rio Negro até a

fronteira com a Venezuela. O filme deveria tratar sobre a história de uma “Deusa Branca” que vivera na selva Amazônica, contudo nunca foi realizado, mas a experiência, de acordo com Regina Melim (2008a, p.22-23) alcançou feitos extraordinários, como o contato com tribos indígenas isoladas até então: os waimiri, os paquidara e os xirianã.



Figura 1 - Flávio de Carvalho, "Experiência n. 3" (1957).

Fotografia retirada do site Veja São Paulo.

Posteriormente Hélio Oiticica e Lygia Clark também contribuem para o desenvolvimento da performance de arte contemporânea no Brasil. De acordo com Tinoco (2009, p. 38), nas décadas de 1940/1950, houve uma transformação da noção de público de arte no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre outras cidades. Os artistas passam a não mais desejar um espectador estático, mas um visitante que dialogasse com o trabalho e ajudasse a complementá-lo. Mario Pedrosa descreve como “experimentação livre”, aquilo que sai mais da esfera da contemplação para a esfera da participação, o que significa incluir o espectador na obra.

É nesse contexto que a obra “Parangolés” do artista Hélio Oiticica ganha destaque. Nessa obra, o público era convidado a ser a própria obra de arte em movimento, vestir as capas coloridas e remontáveis (Figura 2). As capas são feitas com panos coloridos interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A obra

só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação.

A obra foi exibida pela primeira vez na exposição *Opinião 65* no MAM RJ. Na verdade, Oiticica chegou ao evento vestindo um dos *parangolés* acompanhado de um cortejo da escola de samba Estação Primeira de Mangueira que também vestia os *parangolés*. O grupo acabou não sendo autorizado a entrar e toda essa festa acabou acontecendo do lado de fora da instituição, chamando atenção de muitos críticos, artistas, jornalista e o público em geral. (TINOCO, p. 2009, p. 44).



Figura 2 - Nildo da Mangueira com Parangolé, 1964.

Fotografia retirada do site Digestivo Cultural.

Lygia Clark, uma das principais adeptas ao neoconcretismo, apresenta, a partir da década de 1960, uma série de objetos que somente ganhariam sentido quando manuseados pelos indivíduos. Em suas obras, Clark envolvia o espectador ou apreciador, de modo a inseri-lo em seu trabalho, tendo que este atuar ou agir para que a obra acontecesse. Por exemplo, na obra *Cesariana* (1967), os visitantes homens eram convidados a vestir uma roupa que sustentava em seu interior uma barriga de grávida. Por uma abertura, o homem retirava o conteúdo, fazendo “nascer” a obra da espuma no interior do ventre (STRATICO, 2013, p. 54). Na obra *Caminhando* (1964), a instrução da artista é de fazer com que uma fita Mobius (em papel) seja cortada longitudinalmente com uma tesoura, até que se acabe o percurso da tesoura e do corte. De acordo com

Clark, a importância dessa obra está no ato de cortar, e não exatamente na fita (STRATICO, 2013, p. 83).

O período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) trouxe grandes consequências e transformações para o campo da arte. Nessa época, muitos artistas contemporâneos, devido a grande repressão e censura “protestavam ora por meio de metáforas e códigos, ora executando ações rápidas e sem vestígios posteriores.” (TINOCO, 2009, p. 49). Dentre estes artistas, destacam-se Arthur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Theresa Simões, Guilherme Magalhães Vaz e Luiz Alphonso.

Para Tinoco (2009, p. 49), o corpo estava diretamente ligado à resistência política, a prática da performance — que se mostrava nas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark entre outros. De acordo com Frederico Moraes, esses acontecimentos fizeram com que a produção brasileira se diferenciasse da produção desenvolvida nos Estados Unidos e na Europa, além transformar a perspectiva de muitos artistas do período:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando, imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAES, 2001, p. 171).

É nesse contexto que em 1970 o artista português Antônio Manuel se inscreve no 19º Salão Nacional de Arte Moderna, com sua obra: “O Corpo É a Obra” (Figura 3). Para essa exposição, o artista inscreve no salão seu próprio corpo, acrescentando na ficha de inscrição suas medidas e dados pessoais. No entanto, a obra foi rejeitada pelo júri do evento.



Figura 3 - Antônio Manuel, “O corpo é a Obra” (1971).

Fotografia disponível no site Centre For The Aesthetic Revolution

Essa resposta por parte da comissão não chega a surpreender se pensada no sentido de que não havia uma familiaridade do júri com essa manifestação artística, além de se tratar de uma época em que a censura intensificava-se em salões e exposições. Apesar disso, o artista ainda comparece a abertura da exposição, onde decide durante o evento ficar nu, se tornando um dos primeiros registros de performance de arte contemporânea do Brasil. Sobre sua atitude, o próprio artista deu o seguinte depoimento:

Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a ideia de ficar nu. Nada foi programado, a ideia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL *apud* SANTOS, 2008 p. 22).

Nessa época também é apresentada a performance de Arthur Barrio *4 dias e 4 noites*, em que o artista perambula pelas ruas do Rio de Janeiro, buscando exceder o máximo do limite físico do seu corpo até a extenuação completa. De acordo com Luiz

Claudio da Costa (2009, p. 673), nessa obra o artista negou veementemente qualquer estatuto de valor aos seus filmes-registros, restando somente um “Caderno-livro” que foi elaborado posteriormente.

Paulo Brusky também é considerado como precursor da arte conceitual no Brasil. Em Recife, entre as décadas de 1970 e 1980, o artista realiza uma série de ações no espaço urbano. Uma de suas performances mais conhecida aconteceu em 1978, em que caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, no centro da cidade, e se sentava em meio aos livros ou na vitrine, com uma placa pendurada no pescoço com os dizeres: “O que é arte, para que serve?”. Nesse período, o artista registra mais de 1000 cópias do seu corpo em ação, as quais transforma depois numa sequência de super 8, que chamou de “xeroxperformance” (TINOCO, 2009, p. 54).

Na década de 1980, de acordo com Lucio Agra (2015, p. 44), houve um crescente interesse da performance como linguagem por parte dos artistas brasileiros. Cohen (2013, p. 32) confirma que houve dois espaços que contribuíram diretamente para a difusão da performance no Brasil: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Nesses centros, o objetivo era disponibilizar espaço para manifestações de caráter performáticas que não estavam encontrando local em outros circuitos.

Ainda nesse período, começam a surgir também os primeiros cruzamentos de performance e mídias digitais. Otavio Donasci e Guto Lacaz são destaques nesse sentido. Em maio de 1982, Donasci apresenta na galeria de Arte de São Paulo sua “Videocriatura” (Figura 4). A ideia básica para este ser era criar um híbrido, uma espécie de cyborg, metade gente metade máquina, utilizando um monitor de TV colocado, através de armações de plástico, em cima de um ator escondido sob mantos pretos. A tela de monitor, ligada a um gravador de vídeo por cabos ou por transmissão sem fio, mostra a imagem de um rosto recitando monólogos ou dialogando ao vivo com o público.



Figura 4 - Otávio Donasci, “Videocriatura”.

Fotografia disponível no site Comunicação e Arte EC1 – 2012-2.

Já a Eletroperformance de Guto Lacaz, foi realizada em 1983 no Ponderosa Bar em São Paulo. Essa performance contou com a participação de Cristina Mutarelli. Nela ambos vestem aventais brancos e usam óculos *punk*. Nessa performance, os artistas vão mostrando as várias possibilidades de utilização dos aparelhos eletrônicos, dando uma impressão ao público de estar diante de um cientista maluco e sua *partner*.

A artista Márcia X também é um destaque da performance arte na década de 1990. Em 1987, realiza em parceria com Alex Hamburger uma intervenção na peça *Winter Music*, de John Cage, no Rio de Janeiro, invadindo o palco com dois velocípedes. A proposição de situações como essa busca questionar o papel da arte por meio do humor e do estranhamento, características de suas obras.

Para Cohen (2013, p. 14), principalmente depois da década de 1990, as performances têm migrado para as ações antropológicas e investigativas da consciência e da corporeidade humana, em que alguns artistas colocam sua psique e seu corpo na busca de extensões nas performances, utilizando na arte as novas tecnologias, desde trabalhos como mediação do corpo até inúmeras produções da Arte Web (internet).

Em 1992, surge o grupo de pesquisa *Corpos Informáticos* em Brasília, composto por alunos, técnicos e professores de artes visuais, artes cênicas, arte computacional, videoarte. Ativo até hoje, o objetivo é realizar pesquisa em arte, performance, intervenção urbana, vídeoarte, web-arte, telepresença (MEDEIROS, 2014, p. 1). Com o foco de pensar o corpo frente às tecnologias o grupo realiza as chamadas “performances em telepresença”, que se tratam de “performances mediadas por programas de computador que permitem a troca de imagens em movimento e sons em tempo ‘real’ entre até 10 computadores simultaneamente” (MEDEIROS, 2008, p.3).

No fim da década de 1990, de acordo com Regina Melim (2008a, p. 35) surgiram grupos que criaram embates com instituições culturais como museus galerias, salões, curadorias e sistemas institucionais de arte, entre eles o “Pipoca Rosa” em Curitiba, “Vaca Amarela”, em Florianópolis, grupo “Empresa”, em Goiânia, e “Grupo Entorno” em Brasília. Realizando performances neste período que travavam embates com essas instituições culturais.



Figura 5. Maurício Iânes, "Zona Morta" (2007). Mostra de Performance Arte Verbo.

Fotografia disponível no site [sp-arte](http://sp-arte.com).

Nos anos 2000, a Galeria de Arte Vermelho começa a dar mais espaço para a exibição de performances. Com a Mostra verbo, a galeria tem contribuído de forma direta para a difusão da performance arte no Brasil e para o reconhecimento de muitos artistas, como Maurício Iânes (Figura 5), Marco Paulo Rolla, Thiago Judas entre outros.

Apesar de não possuir apoio público, são realizados festivais e montados pequenos circuitos que possibilitam aos artistas apresentarem suas obras.

Hoje, além da Mostra Verbo, há vários outros movimentos como o SPA das Arte (Recife), o Festival de Performance presente e futuro (Rio de Janeiro), o Transperformance (Rio de Janeiro), o Vazio (Manaus), o Performance, Corpo e Política (Brasília), a Associação Brasil Performance (São Paulo), o Festival de Performance de Belo Horizonte, o Convergências (Tocantins), a Manifestação Internacional da Performance, entre muitos outros que possibilitam o crescimento e o desenvolvimento da performance no Brasil.

Diante de todos esses dados, percebe-se que, nos últimos anos, a performance vem ganhando, nacional e internacionalmente, cada vez mais destaque. Para Goldberg (2006, p. 216), o aumento do grande número de artistas performáticos, livros e pesquisas sobre o tema, é indício claro de que a performance, nos próximos anos do século XXI, continuará sendo a grande força motriz. Como consequência, recai para os museus de arte a responsabilidade de pensar em um modo de salvaguardar e preservar a poética dessas obras.

CAPÍTULO 2. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES

É de conhecimento comum que os museus têm como premissa básica realizar ações voltadas para a preservação (coleta, aquisição, acondicionamento, conservação), comunicação (exposições, publicações, projetos educativos e culturais) e pesquisa (todas as atividades do museu fundamentadas cientificamente) (CÂNDIDO, 2006, p. 32). Entretanto, em meio a cada um desses campos, há uma atividade que, se não realizada ou realizada de forma satisfatória, poderá comprometer a estrutura de todo este tripé: a documentação museológica.

Entendida como “registro de toda a informação referente ao acervo museológico” (PADILHA, 2014, p. 35) a documentação museológica, embora presente desde o início dos primeiros museus desenvolveu-se lentamente. Por muito tempo foi posta a margem, realizada sem método e considerada como “parente pobre” dentre as atividades das instituições (CERAVOLO; TALAMO, 2000, p. 241). Felizmente, hoje essa visão vem se transformando, sendo a documentação tida por muitos pesquisadores como atividade que “exerce ou deveria exercer um papel primordial” (FERREZ, 1994, p. 64):

Um museu que não possui suas coleções devidamente documentadas não poderá cumprir suas funções de gerador, comunicador e dinamizador de conhecimento junto ao patrimônio e à sociedade, enfim não será útil a seu público. (NOVAES, 2000, p.44)

Exatamente porque a documentação museológica tem como principal objetivo organizar e possibilitar a recuperação da informação contida em seu acervo (PADILHA, 2014, p. 35). Uma vez realizadas essas ações, os objetos se tornam fonte de informação que poderão produzir novos conhecimentos. Desta maneira, conforme define Loureiro:

A documentação museológica não é fim, mas meio: é uma ferramenta indispensável não só para a localização de itens da coleção e o controle dos deslocamentos internos e externos dos objetos, para o desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu, para a recuperação das informações intrínsecas e extrínsecas “contidas” ou relacionadas aos objetos – individualmente ou em conjunto – mas também fonte para a pesquisa em diferentes disciplinas. (LOUREIRO, 2008, p. 104)

Nesse tocante, podemos compreender que é função dos museus propor métodos e mecanismos que permitam o acesso às informações das quais objetos e documentos são suportes. Estabelecendo uma intermediação entre o indivíduo e o acervo preservado. De acordo com Marilúcia Botallo (2010, p.53), o sistema de documentação deve cumprir com sua função social, e o museu, como produto da ação humana, deve permitir a partir de uma metodologia clara, ampliar e democratizar o conhecimento ali gerado. De fato:

A responsabilidade que o profissional de museu tem frente às gerações passadas e futuras na transmissão dos bens culturais, sua herança cultural, é imensa. Cabe a ele não apenas preservá-la sem pensar em seu valor de momento, mas também, com este mesmo pensamento, selecionar a coleta, e captar o máximo de informações passadas, presentes e futuras, documentado e, portanto, enriquecendo o acervo coletado e tornando-o em fonte de conhecimento para o desenvolvimento da humanidade. (CAMARGO-MORO, 1986, p. 17).

No entanto, apesar de ser clara a importância da documentação museológica, grande parte dos museus ainda concentram seus esforços na conservação física dos objetos (LOUREIRO, 2008, p. 106), que, apesar de relevante, não pode ser entendida como única garantidora na preservação de acervos. Essa necessidade se mostra mais clara principalmente quando tratamos de obras de arte contemporânea. Essa categoria artística, de modo geral, opera em contramão e desafia os princípios estabelecidos do que é uma obra de arte e do que se entende por preservação de uma obra. O objeto e foco da arte contemporânea não se aplicam mais a objetos e formas, mas ideias e conceitos.

Essa mudança de perspectiva é exposta por Hans Belting (2006) em seu livro “*O fim da História da Arte*”. Na verdade, segundo ele, não significa que a arte em si tenha chegado ao fim, mas sim uma tradição específica de arte, moderna e europeia. O que incita o surgimento de diversas histórias da arte possíveis, tantas quantas forem as linguagens artísticas. Nesse sentido, um dos pontos elencados por Belting é o entendimento da obra de arte como algo que oscila entre ideia e objeto. Segundo o autor, a morte da teoria clássica da arte se dá quando a obra se transforma em teoria e se distancia de seu suporte material. Portanto se uma obra de arte era antes reconhecida por

suas propriedades estéticas e técnicas, agora o que diferencia um objeto de arte dos outros objetos cotidianos é uma questão conceitual.

É nesse sentido que Anne Cauquelin propõe por meio do conceito de “incorporais” que determinadas linguagens da arte contemporânea podem não ser mais definidas por sua materialidade, mas por seu significado simbólico. De acordo com a autora, vários artistas contemporâneos têm em mente a mesma busca ou exigência: “perseguir o invisível, visar o inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada” (2008, p. 12).

Para Arthur Danto a arte contemporânea se difere de outras artes por causar transformações nas produções artísticas, nas instituições de arte e no público:

O que distingue a arte contemporânea de toda a arte feita desde 1400 é que suas ambições primárias não são estéticas. Sua forma de relacionamento não se dirige aos observadores, mas a outros aspectos das pessoas. Assim, o domínio primário da arte não é o museu, puro e simples, ou obras colocadas em espaços públicos que se comportam como obras de arte e dirigem-se aos observadores simplesmente como observadores. Estamos testemunhando uma tripla transformação: do fazer artístico, das instituições da arte e do público de arte (DANTO, 1997, p. 183).⁶

Contudo, do ponto de vista da preservação, os museus enfrentam desafios. De acordo com Magali Sehn, uma das maiores dificuldades da arte contemporânea é que a preservação da obra não depende mais somente da propriedade física do objeto, mas de sua poética:

Em geral, obras modernas e contemporâneas apresentam maiores índices de fragilidade aos agentes de deterioração em relação às obras mais tradicionais (...). Além dos riscos inerentes quanto aos deslocamentos do ponto de vista material, obras que não apresentam uma construção tradicional e que incluem materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço, estão sempre sujeitas às possibilidades de exibição que não corresponda à proposta original do artista. (...) A perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação (...) são as principais causas de conflitos durante o processo de (re) exibição. (SEHN, 2012, p. 145)

⁶ Tradução Cristina Freire

Renée Van de Vall (2015), professor de Arte e mídia da Universidade Netherlands, percebe que grande parte dos conservadores tem apontado para a dificuldade de se aplicar os “princípios éticos” como autenticidade, intervenção mínima e reversibilidade às obras contemporâneas. Em grande parte, devido a grande heterogeneidade e variabilidade de cada obra, a conservação parece não ter como manter mais um único conjunto de princípios claros ou sistema de valores para orientar as decisões desses profissionais.

Apesar de todas essas dificuldades apresentadas, é possível perceber, no entanto, que quando a arte contemporânea deslocou a lógica de produção e compreensão do que seja uma obra de arte e se desvinculou da materialidade, ela impulsionou as instituições museológicas a pensar novos métodos que viabilizem a permanência destas linguagens para além de somente as propriedades físicas dessas obras:

(...) tanto mais os objetos se tornaram de vida mais curta e voltaram-se para toda uma série de invenções e experimentações, que produziram, como efeito colateral a obsolescência destes objetos; o museu, num movimento contrário, tornou-se então mais preparado para a preservação, ou seja, manter determinadas peças num estado de não deterioração ou alteração. (FISHER *apud* FREIRE, 1999, p. 41).

A solução encontrada até o momento por grande parte das instituições tem sido então utilizar a documentação museológica como forma de preservar essas obras. Muito embora seja necessário ter em mente que a documentação não é neutra. Ela contém um recorte e interpretação de quem a produziu. De acordo com Le Goff, todo documento é monumento, pois todo documento é fruto das escolhas e ideia de quem o produziu. Para ele “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (1992, p. 545). Nessa perspectiva, não há documentos com um ponto de vista imparcial.

Apesar disso, a documentação museológica tem seu valor. De acordo com Braga, é óbvio que documentação “nunca vai substituir o objeto original, mas poderá representá-lo da melhor forma possível.” (2005, p. 213) Nos últimos anos, esse pensamento se intensificou com tal força, que grande parte das obras de arte conceituais se baseia inteiramente na documentação para garantir sua futura existência. Para tanto, a questão atual é “como” deve ser pensada e elaborada a documentação museológica para

serem aplicadas as mais diversas linguagens artísticas contemporâneas. No caso das performances, esse debate se intensifica.

2.1. Documentação de performances de arte contemporânea

A dificuldade de se preservar uma performance, para que seja possível no futuro transmiti-la às futuras gerações, se mostra por essa manifestação artística conceber a relação do corpo do artista, o público, o espaço e o tempo, além de aspectos pouco tangíveis como luz, som, tato e olfato, como parte integrante da obra. Além disso, o fato de que cada performance tem em si processos extremamente diferentes, dificulta a criação de um “método padrão” de documentação. Sendo necessária para isso, uma documentação museológica que busque e atenda sistemas diferenciados de apreensão, organização e difusão da informação.

Alessandra Barbuto, historiadora da arte e conservadora do *National Museum of 21 Century Arts*, defende que museus que possuem performances de arte contemporânea em seu acervo, têm de levar em consideração nos processos de aquisição, preservação e documentação, a relação entre o artista e a performance, as diferentes maneiras pelas quais o público se envolve na ação, além dos objetos que ficam dessas obras.

Desta forma, em seu artigo “*Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art* (2015), Barbuto expõe diversas situações que refletem o desafio que são algumas performances para o processo de musealização. Inicialmente, sobre a relação do artista com suas próprias obras, a autora cita o exemplo de performances em que o artista atua como roteirista e/ou diretor de suas ações, permanecendo totalmente externo fisicamente da obra. Esse tipo de ação é conhecida por muitos como “performance delegada”.

Claire Bishop explica que a “performance delegada” é “o ato de contratar não-profissionais ou especialistas em outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento e determinado lugar em nome do/da artista, e seguindo suas instruções” (2014, p. 108). Conforme a autora, ela não se enquadra na categoria do teatro ou cinema, no sentido de que os artistas que propõem a *performance delegada* contratam pessoas para desempenhar a sua própria categoria socioeconômica, ao contrário do diretor, que contrata atores para atuar em nome dele.

Um dos exemplos desse tipo de performance se aplica quando um artista pede a um grupo específico para performar um aspecto de suas identidades. Por exemplo, a performance de Elmgreen & Dragset, na qual se contrataram diversos homens homossexuais para andar à vontade pela galeria com fones de ouvido (*Try*, 1997). Outra situação comum também é quando o artista utiliza performers profissionais de diferentes esferas, como ocorreu no trabalho da artista Tania Bruguera, em que ela contratou policiais montados para demonstrar as técnicas de controle de multidões (*Tatlin's Whisper n. 5*, 2008).

Ao mesmo tempo, há determinadas performances que são um extremo oposto das performances delegadas. Em muitos casos, há artistas que atuam como únicos protagonistas da ação (possivelmente vestindo algum tipo de traje) ou manifestam sua presença como parte da ação junto com outros artistas, ou com o público. Para Barbuto, este aspecto impacta diretamente sobre a questão do próprio museu conseguir reapresentar esta obra.

Exatamente porque uma das maiores dificuldades apontadas pela autora é quando as performances são caracterizadas pela personalidade de um artista. Isso acontece quando os artistas se tornam extremamente marcantes em suas performances, o que faz com que qualquer tentativa de reapresentação soe como uma cópia pálida ou mesmo uma paródia do seu original. Desta forma, artistas de grande conhecimento como Marina Abramović, Gilbert & George e Joseph Beuys quando exibem suas performances, criam uma expectativa sobre o público que se frustra ao ver que o *performer* não é o artista original, tornando extremamente difícil a reapresentação da obra. De acordo com Barbuto:

The relevant and critical point here is that while some artists theorize performance re-enactment (by the artist him/her-self or other performers) as a viable and legitimate practice, there are, on the other hand, actions that are so characterized by an artist's personality as to make it difficult, if not impossible, for the action to be in any way replicated with the intensity of the original performance. ⁷(BARBUTO, 2015, p. 160).

⁷ “O ponto relevante e crítico aqui é que enquanto alguns artistas teorizam a reapresentação da performance (pelo próprio artista ou outros artistas intérpretes ou executantes) como uma prática viável e legítima, há, por outro lado, ações que são caracterizadas pela personalidade de um artista tornando difícil, senão impossível, que a ação seja de alguma forma replicada com a intensidade da performance original.”(Tradução nossa).

Não é possível deixar de considerar também, ainda de acordo com a autora, o próprio público de uma performance, posto como um dos fatores que mais impactam na percepção da obra de arte. A própria percepção do público sobre a ação, se eles participaram ativamente ou demonstraram total indiferença, implica diretamente no resultado da obra.

De acordo com Barbuto, diferentes níveis de interação com o público são possíveis, desde o envolvimento consciente como parte da ação, ou como meros espectadores. Por vezes, o público também alcança aspectos memoráveis para a própria performance, como é caso de *Rhythm 0* (1974), uma das performances mais conhecidas no mundo. Nela a artista Marina Abramovic dispôs 72 objetos sobre mesas, os quais poderiam gerar prazer ou dor. Em uma mesa, por exemplo, estava batom, vinho, uvas, e na outra, tesoura, garfo, faca, chicote e uma arma carregada com uma bala. Com todos estes objetos, a artista convida o público para lhe fazer o que quisesse. No início da performance, o público reagiu com preocupação e pudor, no entanto posteriormente os espectadores começaram a atuar com violência e agressividade, chegando ao ponto de um dos presentes apontar uma arma para Marina Abramovic, e assim encerrar a performance.

Outro questionamento gerado por Barbuto é a própria aquisição de objetos que tratam dessas performances. De acordo autora, artistas como Marina Abramovic abolem permanentemente a ideia de se guardar estes objetos uma vez que para ela, eles criam uma barreira entre o público e a performance, para a artista o mais importante é a natureza imaterial da performance. Contudo, Barbuto também cita casos de artistas que transportam para determinados objetos o valor de sua performance. Um artista pode considerar uma fotografia ou um vídeo de sua performance como uma transposição de sua ação, não sendo tida como documento, mas como obra. Na verdade, até mesmo objetos usados durante a performance, assim como objetos inteiramente novos produzidos posteriormente a ação, são os rastros da performance.

É nesse sentido, que um dos principais debates dos últimos anos tem sido sobre o valor e as limitações que pode possuir a documentação de performances de arte contemporânea. Para alguns, a performance constitui-se absolutamente fundamentada no aqui-e-agora, outros veem a documentação como valiosa, não só em si, mas também com vistas a futuras reconstituições e registros históricos (COSTA, 2009). Neste último,

também tem se refletido se as imagens produzidas a partir do registro das performances podem ir além do caráter de ação documental para se tornarem elementos constitutivos do próprio ato poético da obra.

Peggy Phelan, professora de Teatro, Performance e Inglês da Universidade Stanford, por exemplo, combate fortemente que haja qualquer valor de obra em reapresentação e documentação de performances de arte contemporânea:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação de Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo. (PHELAN, 1993, p. 146)⁸

Atualmente um dos artistas mais radicais nesse sentido tem sido Tino Sehgal, que não só proíbe qualquer forma de registro oficial ou documentação de suas peças, mas também exclui a possibilidade de formalizar a venda de suas peças. A compra de uma obra de Sehgal envolve, na verdade, o fechamento de um contrato verbal na presença de um notário. Este se limitava a ouvir a história e as instruções dadas pelo artista para a reconstituição da obra em ocasião posterior. Para Sehgal o conhecimento de como concretizar as suas performances deve passar de pessoa para pessoa, de corpo para corpo na forma de narrativas, movimentos e por meio de ensaios (BARBUTO, 2015, p. 164).

Marina Abramovic também se recusa a considerar os registros como parte do processo artístico. A artista acredita que performances são mais do que fotografias sombrias e um vídeo ocasional, elas somente fazem sentido quando puderem ser reapresentadas. Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein, Marina declarou:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc, mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode

⁸ Tradução de Regina Melim.

viver se for apresentada de novo. (ABRAMOVIC *apud* MELIM, 2008a, p. 46).

Em suas atuais exposições, ela reconstrói suas performances do passado a fim de ser capaz de mostrar trabalhos com sentimento e qualidade suficientes. Um excelente exemplo disso é a exposição retrospectiva de performance realizada pelo Museu de Arte Moderna em Nova Iorque em 2010 (“A artista está presente”). Nesta exposição, a artista disponibiliza ao público simultaneamente 50 obras, as primeiras reperformances ao vivo do trabalho de Abramovic que foram realizados por outras pessoas em um ambiente do Museu. Sobre isso, Huys comenta:

*Her ideal seems to be to establish a long-term dialogue with a museum so that changes and developments in her work can be considered as something natural and positive. Efforts are also being made in museums to set up revivals of existing performances or to show recorded material.*⁹(HUYS, 2011, p. 112)

Nesse sentido, atualmente a reperformance tem sido uma das grandes soluções dada a muitos museus quando se trata da preservação deste tipo de acervo. Para isso, os conservadores buscam produzir uma documentação museológica mais próxima ao artista, sendo um dos grandes métodos a realizações de entrevistas para compor esta documentação. Sobre isso Frederika Huys ressalta: “*Interviews are the most efficient way of passing on knowledge and information. A motivated interviewer and an excellent preparation are necessary to achieve good results*”¹⁰ (2011, p. 109).

Barbutto concorda e recomenda aos museus que eles conduzam uma pré-entrevista com o artista, especialmente no momento da aquisição da performance, por ser comum que muitos artistas ao longo dos anos mudem de opinião. Essa entrevista deve ter como fim de compreender e estabelecer qual é a perspectiva do artista sobre um conjunto de questões básicas que têm a ver com a natureza do trabalho, seu status e sua articulação conceituais e materiais. De acordo com Hummelen, é importante que os

⁹ “O ideal parece ser estabelecer um diálogo a longo prazo com o museu para que as mudanças e desenvolvimentos no seu trabalho possam ser consideradas como algo natural e positivo. Os esforços também estão sendo feitos em museus para reapresentação de performances existentes ou para mostrar o material gravado.” (Tradução nossa).

¹⁰ “As entrevistas são a maneira mais eficiente de transmitir conhecimento e informação. Um entrevistador motivado e uma excelente preparação são necessários para alcançar bons resultados” (Tradução nossa).

museus e conservadores aproveitem todas as oportunidades de se conseguir informação, pois o objetivo principal sempre será respeitar a decisão dos próprios artistas:

If the artist is still alive, it is now a widely accepted approach for conservators to seek a dialogue with the artist in order not to neglect or negate the artist's intentions when researching or treating the work of art. There is a strong tendency to honour the artist's voice (HUMMELEN, 2012, p.41)¹¹

Sobre isso Barbuto observa que somente o autor da performance tem autoridade para sancionar ou rejeitar qualquer uso ou uso indevido de sua obra. E que no caso de morte do artista, somente aqueles que conheçam o processo anterior da obra. Desta forma, Barbuto cita em seu artigo exemplos de perguntas que são válidas para serem utilizadas em entrevistas com artistas:

- a) Where did the performance originally take place?*
- b) Was it also staged (...) prior to the intended acquisition?*
- c) In general, what is the role of documentation and/or other props in the artist's performative work?*
- d) What does the artist think about the possibility of repeating the performance? In what way do they think it may be re-enacted, even after several years?*
- e) Does the artist think their performance should remain invariably linked to its original context (a museum, a gallery, or any other place), or can it be taken elsewhere?*
- f) Who may be entrusted with repeating the action in the artist's place (or in the place of the performer originally directed by the artist)?*
- g) Does the artist think that the original module may later be modified or adapted for re-performance?(BARBUTO, 2015, p. 165-166).¹²*

¹¹ “Se o artista ainda está vivo, é agora amplamente aceita uma aproximação dos conservadores na busca de um diálogo com o artista, a fim de não negligenciar ou negar as intenções do artista ao pesquisar ou tratar a obra de arte. Há uma forte tendência a honrar a voz do artista” (Tradução nossa).

¹² “A) Onde ocorreu a performance originalmente? B) Também foi exibida antes da aquisição? C) Em geral, qual é o papel da documentação e / ou outros adereços no trabalho performativo do artista? D) O que o artista pensa sobre a possibilidade de repetir a performance? De que maneira eles acham que pode ser reapresentada, mesmo depois de vários anos? E) O artista pensa que sua performance deve permanecer invariavelmente ligado ao seu contexto original (um museu, uma galeria, ou qualquer outro lugar), ou pode ser levado para outro lugar? F) Quem pode ser encarregado de repetir a ação no lugar do artista (ou no lugar do performer originalmente dirigido pelo artista)? G) O artista pensa que o módulo original pode ser posteriormente modificado ou adaptado para re-performance?” (Tradução nossa).

Por fim, Barbuto comenta que não basta os museus se darem por satisfeitos por somente adquirir objetos de obras de arte contemporânea, é importante também que os museus comecem a se abrir para uma nova fase na qual a re-exibição de performances seja também executadas:

It is to be hoped, then, that museum and collections will welcome a new phase in which the acquisition and exhibition of performances are standard (and better formalized) practice, without resorting to merely buying objects and material relics. It is important to frame the issue of documentation in relation to the negotiable degree of depersonalization of the action, which may, at certain conditions, be re-enacted by other performers without significant loss of meaning. Only then, after a careful evaluation of the nature of the work, will it be possible to increase the acquisition of artistic forms more closely linked to the contemporary production, in spite of their ephemeral or immaterial nature¹³ (BARBUTO, p. 2015, p. 166).

2.2. As performances no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul adquiriu, nos últimos anos, uma quantidade significativa de performances como parte do seu acervo museológico. Totalizando ao todo, até o momento, oito performances e uma videoperformance. Seis dessas performances foram doadas pela artista Didonet Thomaz: “1982” (1982), “Arte AE – aérea balões” (1983), “Abrolho” (1985), “Historieta de Truz” (1987), “Ronco da Solidão” (1990), “Doninhas da Solidão” (2011). As outras duas performances são de Hamilton Viana Galvão “Sem título”, (1985) e “Tacet” (2008-2012) de Guilherme Dable. Além disso, o museu adquiriu recentemente, uma videoperformance doada pela artista Élle de Bernadini “Lágrimas de Artista” (2015).

A fim de se ter acesso à documentação dessas obras, entramos em contato com Núcleo de Acervo do MARGS, onde fomos atendidos pelo senhor Raul Holtz Silva, arquivista e coordenador do setor. Durante a visita à instituição, tivemos a oportunidade

¹³ “Espera-se, portanto, que o museu e as coleções acolham uma nova fase em que a aquisição e a exibição de performances sejam uma prática padrão (e melhor formalizada), sem recorrer apenas à compra de objetos e relíquias materiais. É importante enquadrar a questão da documentação em relação ao grau negociável de depersonalização da ação, que pode, em certas condições, ser reeditada por outros artistas, intérpretes ou executantes sem grande perda de significado. Só então, após uma cuidadosa avaliação da natureza do trabalho, será possível aumentar a aquisição de formas artísticas mais ligadas à produção contemporânea, apesar da sua natureza efêmera ou imaterial.” (Tradução nossa).

também de sermos recebidos no setor de Documentação e Pesquisa, coordenado pela senhora Maria Tereza Silveira de Medeiros, com intuito de também conhecer os registros das performances presentes no museu.

Percebemos que a oportunidade de conhecer os setores foi essencial para o resultado deste estudo, visto que havia alguns documentos presentes no setor de Pesquisa e Documentação que também diziam respeito às performances do acervo museológico. Dessa forma, entendemos então que a documentação do museu, no que diz respeito ao acervo de performances, esta separada da seguinte forma: no Setor de Acervo, é possível ter acesso à ficha catalográfica (tanto impressa quanto digitalizada pela base de dados do museu), termos de doação e empréstimo. Já no Setor de Pesquisa e Documentação, principalmente nos casos das performances exibidas no museu durante a década de 1980, é possível encontrar reportagens, fotografias e outros documentos.

Atualmente, o banco de dados utilizado pelo MARGS para gerenciar a documentação museológica de seu acervo é o *software* Donato. Essa base, proposta pelo Instituto Brasileiro de Museus, tem como objetivo auxiliar as instituições museológicas no gerenciamento da informação de seu acervo de arte. Daí decorre que as fichas de catalogação do acervo da instituição são geradas por esse programa.

No entanto, em pesquisa realizada pela museóloga Anna Paula da Silva (2013), é possível percebermos que apesar de o Donato cumprir com as demandas necessárias para uma catalogação, quando utilizado para atender às práticas de arte contemporânea, o banco de dados apresenta ainda dificuldades em relação a algumas tipologias dessa produção.

A ficha catalográfica das performances do acervo é organizada em onze principais divisões para preenchimento (figura 6): Classificação; Identificação; Dados Técnicos; Conservação; Descrição; Histórico; Referência; Proteção Legal; Observações; Empréstimos; Participação/Exposições. Nas divisões “Classificação”, “Identificação” e “Conservação” e “Proteção Legal” há em cada um, subcampos específicos.


MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO Arte Vestível Arte AE – <i>áerea balões</i>	
I. CLASSIFICAÇÃO: <input checked="" type="checkbox"/> Arte Vestível <input type="checkbox"/> Livro-objeto <input type="checkbox"/> Edição de Artista Classificação Genérica: Vestuário.	
II. IDENTIFICAÇÃO: Título da obra: <i>Arte AE – áerea balões</i> . Arte Vestível do Projeto <i>Arte AE – áerea balões</i> idealizado por Didonet Thomaz. Origem: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Data: 1983. Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ. Assinatura/Marcas: AZZA [Verônica França, Belo Horizonte, Minas Gerais]. Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz. Data de entrada: 01 de fevereiro de 2012. Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil). Coleção: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.	
III. DADOS TÉCNICOS: Material/Técnica: Arte vestível <i>Arte AE – áerea balões</i> , 1983. Uma (01) calça com punhos. Uma (01) capa de pontos em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho. Uma (01) camiseta regata em malha vermelha com a logo do projeto [parcela da digital do dedo polegar] impressa em branco. Um (01) par de sapatos em couro, metade em vermelho e metade em branco [s/marca]. Uma (01) meia-calça de malha verde. Uma (01) tiara trançada para a cabeça. Um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.	
IV. CONSERVAÇÃO: <input checked="" type="checkbox"/> bom <input type="checkbox"/> regular <input type="checkbox"/> péssimo Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação. Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão. Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas. Fonte de pesquisa: - MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p. 63-74. - Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná. - Correspondência entre Verônica França e Didonet Thomaz [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1983].	 <p>Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba 2009.</p>
V. DESCRIÇÃO: Arte vestível <i>Arte AE – áerea balões</i> , 1983, originalmente, foi composta por uma (01) calça com punhos; uma (01) capa de pontos em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho; uma (01) camiseta regata em malha vermelha com a logo do projeto [parcela da digital do dedo polegar] impressa em branco; um (01) par de sapatos em couro vermelho e branco; uma (01) tiara trançada para a cabeça; um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar com a mão.	
VI. HISTÓRICO: Arte vestível <i>ARTE AE – áerea balões</i> , 1983, foi confeccionada – a partir de uma série de balões [Fábrica de Balões Sila, São Paulo, SP], nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho nas superfícies dos quais foi serigrafada uma parcela da digital do polegar direito como parte de um projeto maior idealizado por Didonet Thomaz – por Verônica França para a performance de Didonet Thomaz que a vestiu uma única vez durante a Interferência urbana ocorrida nas torres do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, por ocasião da Abertura do 2º ENNAPP – Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, em Porto Alegre, 07 de novembro de 1983, às 18h. O entendimento entre as artistas ocorreu por meio de correspondência manuscrita [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1983] e conversa telefônica. O evento foi amplamente divulgado no meio artístico nacional da época: a arte vestível nunca foi exposta ao público.	
VII. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA: MORAES, A. de: <i>O Artista precisa ocupar espaços dentro do sistema</i> . Zero Hora. Porto Alegre, RS, 09 de novembro de 1983. Segundo Caderno, p. 4. THOMAZ, D. Interferência urbana: Arte AE – áerea balões, 1983. In: <i>Veja</i> . São Paulo: Editora Abril, 16 de novembro de 1983, n.º 793. Gente, p. 67. THOMAZ, D. Interferência urbana: Arte AE – áerea balões, 1983. In: <i>Visão</i> . São Paulo: Visão, 21 de novembro de 1983, n.º 47, Ano XXXI. Gente, p. 86. THOMAZ, D. Sinais superpostos: Arte AE – áerea balões. In: <i>Revista Arte em São Paulo</i> (editada por Lizette Laguarda e Marion Streckler). São Paulo, 1983, n.º 20, dezembro. THOMAZ, DT. <i>Interferência urbana: Arte AE – áerea balões</i> , 1983. Livro-objeto. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Registro n.º 1985.0.1001. THOMAZ, D. <i>Interferência urbana: Arte AE – áerea balões</i> , 1983. Livro-objeto. Acervo Fundação Cultural de Curitiba - FCC.	
VIII. PROTEÇÃO LEGAL: <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input type="checkbox"/> TOMBAMENTO INDIVIDUAL <input type="checkbox"/> TOMBAMENTO EM CONJUNTO Data: Livro: Página:	
IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO. Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na [REDACTED] Curitiba/PR – CEP [REDACTED], portadora do documento de identidade n.º [REDACTED] SSP/RS, CPF [REDACTED], doo a obra Arte Vestível <i>Arte AE – áerea balões</i> , 1983, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situada na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 01 de fevereiro de 2012.	
X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.	
XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES: Nada consta.	
XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO: DATA/REGISTRO:	

Figura 6 - Ficha catalográfica da obra “ARTE AE- área balões” (1983).

Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo pessoal.

No campo de identificação estão presentes os campos: título da obra; origem; data; nome artístico; assinatura/marcas; formas de aquisição; data da entrega; procedência; coleção; localização. Já em “Dados Técnicos” é pedido: material/técnica; tamanho; dimensão. Em Conservação: estado de conservação (marcar “bom”, “regular”, “péssimo”), descrição; procedimentos; observações; fontes de pesquisa. Na divisão “Proteção Legal” o sistema deixa aberto para marcar se há ou não essa proteção (Sim/Não) e em qual instância (Federal, Estadual, Municipal). Bem como se é um “tombamento em conjunto” ou “tombamento individual”. Em seguida a data, livro, página deste registro.

No campo “Classificação” o museu categoriza que tipo obra se trata. No entanto, pelo menos nas fichas em que tivemos acesso, nenhuma obra foi classificada como

“performance”. Na verdade, nos próprios catálogos, não há referência, de que estes objetos são parte de uma performance.

De fato, todas as performances de Didonet Thomaz foram classificadas da seguinte maneira: “Arte Vestível” no campo específico de classificação e “vestuário” num campo mais amplo chamado “classificação genérica”. Na obra de Guilherme Dable “Tacet” “carbono sobre papel e áudio” e de Hamilton Galvão se encontra como “Acrílica sobre tela de algodão”. Sobre essa questão, Cristina Freire deixa claro que não é mais possível nem correto utilizar categorias conceituais da arte moderna, e até mesmo, da arte antiga, tais como “pintura, escultura, desenho e gravura” para se referir à arte contemporânea. Exatamente porque estes “não dão mais conta do universo de proposições dos artistas contemporâneos” (2013, p.195).

2.2.1. Hamilton Viana Galvão

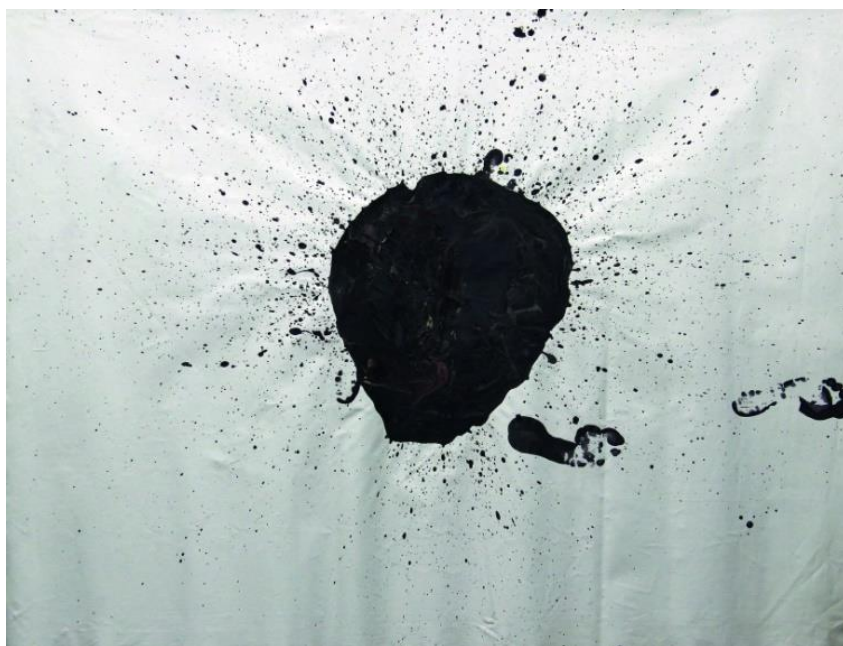


Figura 7 - Hamilton Viana Galvão, “*Sem título*” (1985).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

O primeiro artista a ter um objeto de sua performance no acervo foi Hamilton Viana Galvão. Esse artista possui muito poucos dados sobre si disponíveis, no entanto foi possível descobrir na Hemeroteca do próprio MARGS, que Hamilton Galvão é artista plástico, natural da Paraíba, fez trabalhos de pesquisa em favelas e periferias de

diversas cidades do Brasil nos anos de 1981/1982, tem participação nos movimentos renovadores artísticos, incluindo “Geração oitenta”, produzindo trabalhos mais próximos da instalação e performance de arte contemporânea.

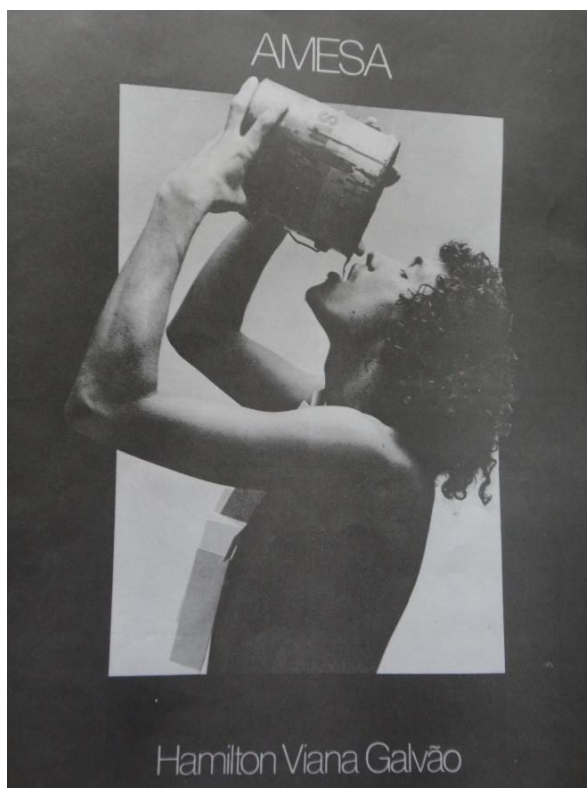


Figura 8 - Hamilton Viana Galvão.

Pôster presente Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS. Arquivo pessoal

A data de aquisição da sua obra “*Sem título*” (1985) (Figura 7) está registrada no ano de exibição da performance ocorrida no MARGS. Colocamos desse modo porque, de acordo com o Núcleo de Acervo, apesar de constar na documentação e catálogos que a data de aquisição foi em 1985, foi somente recentemente que o museu reconheceu esta obra como parte do acervo da instituição. Essa complexidade pode ser explicada quando entendemos a história que envolveu esta performance.

Em 1985 o artista Hamilton Viana Galvão apresentou uma performance, dentro dos âmbitos do MARGS, onde ele nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura. Ao final da performance, a tela com tinta acrílica acabou por ficar sob a guarda do museu. No entanto, pelo que foi nos informado, não houve formalmente um acordo realizado com o artista de que esta obra foi doada ao MARGS, ou seja, não há nem

mesmo ficha catalográfica, como as outras performances com mais dados desta obra. De acordo com o Núcleo de Acervo, o museu somente se deu conta de que esta tela dizia respeito a uma performance, quando o então ex-diretor do museu Gaudêncio Fidelis, que estava presente no momento da ação, reconheceu a tela anos depois e decidiu por fim que esta faria parte do acervo.

Durante a visita ao museu, encontramos no setor de Pesquisa e Documentação, junto a outros registros históricos do artista, um pôster com a imagem que mais se assemelharia a esta performance (Figura 8). No entanto, esta imagem não diz respeito à performance que ocorreu no próprio MARGS, mas de outras vezes em que o artista apresentou a obra. Apesar de o museu possuir esses registros, percebemos que estes não estão reconhecidos na base de dados. Na verdade a obra ainda consta como “Acrílico sobre tela de algodão (200 x 150 cm)” no catálogo geral do museu lançado em 2013.

2.2.2. Didonet Thomaz

Em 2011, o MARGS inicia um projeto, encabeçado pelo ex-diretor Gaudêncio Fidelis, de passar a colecionar obras de performances de arte contemporânea bem como objetos e peças relacionadas a essa modalidade artística. Como é possível compreender pela própria instituição¹⁴, a ideia era seguir uma tendência internacional dos grandes museus, como por exemplo, o Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York, que possui hoje um acervo considerável de performances.

Segundo o museu, Gaudêncio Fidelis tinha como ideia sistematizar uma coleção de performances nos moldes da coleção de design, iniciada em 2011. Desta forma, neste período, houve uma doação de seis performances da artista Didonet Thomaz para compor o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nesta doação, o museu recebe todas as indumentárias destas ações, bem como fotos e até mesmo objetos das performances realizadas pela artista.

Didonet Thomaz, uma das artistas mais conhecidas em Porto Alegre e Curitiba, possui Bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais e Direito da Propriedade Intelectual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1975. É especialista em História da Arte

¹⁴ Disponível em:

<

do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2003. E mestre em Artes pela Universidade de São Paulo, 2007. Recentemente adquiriu o grau de doutorado pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.



Figura 9 – Indumentária da performance “Arte Vestível do Projeto 1982” (1982).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

Entre as obras doadas por Didonet Thomaz, a primeira a ser executada pela artista é “Arte Vestível do Projeto 1982” (1982). Como consta na ficha catalográfica a “Arte Vestível 1982”, foi usada uma única vez pela artista em 06 de abril de 1982 durante a inauguração da exposição individual “1982”, na Galeria de Arte do Clube do Comércio, em Porto Alegre, que ocorreu entre os dias 06 a 26 de abril.

Ainda de acordo com a ficha do museu, no campo “Histórico”, o alfaiate da peça Paulo Nardim em princípio, negou-se a atender ao pedido da artista, informando que havia rejeição à confecção de ‘smoking’ para mulheres em função da clientela masculina em sua Alfaiataria. Posteriormente aceitou a encomenda, porém, criou e confeccionou apenas um “dinner jacket” preto. Desta forma, o museu recebeu um “smoking” (Figura 9) contendo uma calça uma (01) calça preta; Um (01) ‘dinner jacket’ preto; Uma (01) blusa de linho bordado. Esta obra nunca foi exposta ou emprestada. E não há registros da performance sendo exibida nem no setor de Acervo nem de Pesquisa e Documentação.

Em seguida a esta ação, Didonet realiza a performance “*Arte AE – área balões*” em 1983. De acordo com a ficha técnica, esta performance foi apresentada durante a abertura do 2º *Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais* nas torres do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, no dia 07 novembro de 1983, às 18:00.



Figura 10 – Indumentária da performance “*ARTE AE- aérea balões*” (1983).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

Dessa obra, o museu possui a indumentária da performance (Figura 10) que contém uma (01) calça com punhos; Uma (01) capa de pontas em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores: azul, verde, branco, amarelo e vermelho; Uma (01) camiseta regata em malha vermelha com uma digital estampada impressa em branco; Um (01) par de sapatos em couro, metade em vermelho e metade em branco; Uma (01) meia-calça de malha verde; Uma (01) tiara trançada para a cabeça; Um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.

Na ficha catalográfica, no campo “Histórico”, somente consta que para a obra “*ARTE AE – aérea balões*” (1983) foram confeccionados pela Fábrica de Balões Sila em São Paulo uma “série” de balões nas cores: azul, verde, branco, amarelo e vermelho gravados com uma digital do polegar direito, que era símbolo do projeto maior idealizado por Didonet Thomaz e por Verônica França. O museu observa que o

entendimento entre elas ocorreu por meio de correspondência manuscrita e conversa telefônica, e que essa troca de informações consta no arquivo de Didonet Thomaz.

De acordo com a documentação, a artista utilizou à indumentária somente durante esta “Interferência Urbana” ocorrida nas torres MARGs (Figura 11). É possível notar no campo de “Referências bibliográficas” que o evento foi amplamente divulgado no meio artístico nacional da época, sendo reportado por muitos jornais locais.



Figura 11 - Fotografia da performance *ARTE AE – área balões* (1983)

Fotografia presente no Núcleo de Documentação e Pesquisa. Arquivo Pessoal.

Curiosamente, esta obra é uma das poucas performances de Didonet Thomaz que já veio a ser exibida ao público, na verdade mais do que isso, ela já chegou a fazer parte de três exposições: “*Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico*” (2013), “*O cânone pobre – Uma arqueologia da precariedade da arte*” (2014) e “*Manifesto poder, desejo e intervenção*” (2014). No entanto, adiantamos que, em nenhuma destas mostras, veio a ser reapresentada como performance ou seja, não foi executada sua “reperformance”, somente suas indumentária e fotografias foram exibidas.

Para além da ficha catalográfica, é possível encontrar no setor de Pesquisa e Documentação alguns objetos e fotografias dessa performance. Na verdade, no ano de sua exibição, o próprio MARGs realizou uma entrevista com a artista que constou no

boletim¹⁵ da instituição a respeito dessa ação. Além disso, a artista doou uma obra chamada “Interferência” (1983) que diz respeito a esta performance. Nessa obra, é possível encontrar pequenos objetos utilizados na performance que foram guardados pela artista e utilizados para se tornar outra obra.

Essa performance aparenta ser uma das obras mais queridas da instituição, tendo em vista a quantidade de reexibição produzida pelo MARGS. O catálogo *Mulheres Sensíveis* (2014) enfatiza bem essa questão, uma vez que o ex-diretor Gaudêncio Fidelis preocupa-se especificamente com a preservação da obra:

Outra situação exemplar é a produção artística de Didonet Thomaz (Bento Gonçalves/ RS, 1950). O museu possui um objeto relacionado à sua performance *Arte AE – Aérea Balões*, realizada em 1983 (...), mas **a instituição nunca se preocupou em reunir nenhuma documentação a esse respeito, nem as roupas e os adereços utilizados nela, ou ainda qualquer investigação da possibilidade de refeitura da obra**. Isso sem falar que, como diversas outras obras de sua coleção, o museu nunca elaborou maiores considerações críticas sobre uma performance tão significativa para sua história e para a contribuição da performance no contexto local. Os adereços fazem parte atualmente da coleção de performance do museu e **várias outras obras foram a ela adicionadas**. O objeto e os adereços, assim como as fotografias que documentam a performance, foram exibidos em conjunto na exposição *Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico* em dezembro de 2012 (FIDELIS, 2014a, p. 148, grifo nosso)

Nesse relato do ex-diretor Gaudêncio Fidelis, é interessante perceber que a própria instituição entende que não possui documentação suficiente sobre as obras e tem total consciência de que não possuem pesquisas necessárias para realizar suas reperformances.

“*Abrolho*” (1985) foi executada também somente uma “única vez durante a cena-muda em ambiente alternativo em Porto Alegre”. A indumentária da peça foi produzida por Verônica França, confeccionada a partir de uma “série de latas douradas e estampadas com desenhos de jóias em preto e branco na tampa litografada sobre folhas-de-flandres” como parte de um projeto da artista. Ao que parece, às latas foram produzidas na “Fábrica de Latas Meister”, em Joinville, Santa Catarina.

¹⁵ Boletim informativo do MARGS, n. 10. Outubro de 1983.

De acordo com a documentação, a indumentária (Figura 12) sofreu algumas alterações entre os anos de 1984 a 1985. Desde 1985 a obra é composta de (01) vestido em preto e branco com botões em dourado e preto; Um (01) cinto dourado com botão dourado e preto; Um (01) par de sapatos em camurça preta com fita em gorgorão preto para amarrar; Uma (01) meia-calça arrastão preta. No entanto, de acordo com a ficha, em 1984, algumas características da indumentária se modificaram: os botões do vestido que antes eram “presos nos ombros” ficam soltos, além de que havia também um par de luvas em renda preta.



Figura 12 – Indumentária da performance “Abrolho” (1985).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

Há também uma observação anotada na ficha catalográfica do museu. De acordo com a documentação, “a cena-muda foi fotografada, sendo gerado um cartão-postal, 1986, visando arte-postal divulgada no meio artístico da época”. Até onde pudemos descobrir, esse cartão não possui nenhuma cópia junto a documentação dessa performance ou no próprio setor de pesquisa e documentação do MARGS. Além disso, esta obra nunca foi exposta ao público. Não há também mais detalhes de como foi desenvolvida esta performance além de local e data.

Em 1987, Didonet Thomaz produz a obra “Historieta da Truz”. A indumentária da obra (Figura 13) foi confeccionada também por Verônica França a partir de “uma série de caixas cilíndricas, produzidas pela “Fábrica Artemadeira” em Curitiba,

estampadas com desenho de aves e folhas em matiz castanho na técnica de serigrafia sobre madeira de pinho, como parte de um projeto”.

A peça é composta por uma (01) calça com um (01) botão dourado redondo na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho; um (01) casaco com as pontas alongadas para trás, com três (03) botões dourados redondos na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho; um (01) chapéu em camurça em matiz de castanho recortada em zigzague na extremidade externa e furada nas pontas por onde passa com uma tira para amarrar atrás da cabeça; um (01) par de sapatos (marca Arezzo) em couro bege; um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.



Figura 13 – Indumentária da performance Historieta da Truz (1987).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

De acordo com a ficha, esta performance participou de quatro exposições nos anos de 1987 e 1988. Na verdade, em todas estas mostras estão relatadas como “*Instalação individual e performance*”. A primeira exibição ocorreu em 24 de novembro de 1987, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), o nome dado foi “*A Historieta da truz: livro-objeto de arte*”. Em 05 de dezembro de 1987, também

foi exibida na Sala Gilda Belkzak, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, “*A Historieta da truz: livro-objeto de literatura*”. Em seguida, ela é exibida em 15 de dezembro de 1987, na Fundação Theatro São Pedro (FTSP), “*A Historieta da truz: livro-objeto de cena*” Entre os dias 04 a 20 de novembro de 1988 ela acontece no Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC “*A Historieta da Truz: livro-objeto de história*”. Além disso, consta que parte da documentação fotográfica da apresentação *Historieta de truz: livro-objeto de arte*, apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC desapareceu.

Não há nas fichas nem no próprio setor de Pesquisa e Documentação, mais detalhes de como a ação desta performance propriamente dita aconteceu nestas exposições.

Em outubro de 1990, de acordo com os dados que constam na obra, Didonet Thomaz realizou, na Sala Theodoro de Bona, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC, uma performance intitulada “*Ronco da Solidão*” durante sua própria exposição “*O Ronco da Solidão: legado gráfico do Teatro Monótono*”.

Para esta exposição, foram confeccionados dois vestidos por Verônica França (Figura 14). O vestido preto em gaze preta estampada com rosas brancas nas pontas da saia. Um (01) vestido em crepe de seda, gaze, renda e cambraia branca estampada com rosas pretas, folhas prateadas aplicadas sobre o tecido, pespontos em fios dourados; Um (01) par de sapatos [marca Kalu Ache] em couro preto; Uma (01) meia-calça branca com estamparia em rosas pretas; Uma (01) tiara com alfinetes.



Figura 14 –Indumentárias da performance “Ronco da Solidão” (1990).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

O vestido preto foi usado pela artista para sua performance durante a exposição. Já o vestido branco foi exposto sobre o cavalete durante a inauguração da exposição, próximo ao 3º desenho “*O homem do fundo do copo*” (1988-1990), ele nunca chegou a ser utilizado pela artista para performance. Apesar disso, ambas indumentárias estão registradas na mesma ficha catalográfica e ambas estão unidas como uma única obra. O que as separa como independentes uma da outra na ficha catalográfica é somente a divisão de “Conservação” em que foi avaliado individualmente o estado de conservação de cada peça. Ambas nunca vieram a ser reexibidas desde a exposição ocorrida em 1990. Também não consta na documentação do museu mais detalhes de como essa performance foi desenvolvida.



Figura 15 - Indumentária da performance “*Doninhas da Solidão*” (2011).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

A última obra de Didonet Thomaz que consta no acervo do MARGS é a performance “*Doninhas da Solidão*” (2011). Como registrado pelo museu a ação aconteceu na comunidade de Neves, em Salvador, no dia 13 de dezembro de 2011, das 12h00 às 13h00. A performance contou com a participação de Candice Didonet. Ambos vestidos trajados pelas artistas são idênticos: longuetes em malha de viscose e elastano, renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico (Figura 15). Apesar de se tratar de uma performance que aconteceu recentemente, não consta nos documentos do museu pesquisados nenhum dado ou registro além dos presentes na ficha catalográfica sobre essa performance.

2.2.3. Guilherme Dable

Em 2014 o artista Guilherme Dable doa ao acervo do MARGS objetos remanescentes de sua performance “Tacet” (2008-2012) realizada durante a abertura da exposição “*Alien: Manifestações do Disforme*” (2012) sob a curadoria de José Francisco Alves. Dable, além de músico, é bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e mestre em Poéticas Visuais (2012) também pela mesma universidade.



Figura 16 - Desenhos resultado da performance “Tacet” (2008-2012).

Fotografia disponível no site Galeria Grazini

De acordo com catálogo dessa exposição “Tacet” é uma performance da série com o mesmo título iniciada em 2008. Em sua realização no museu, um grupo formado por três músicos, mais o artista, tocou instrumentos preparados por eles, utilizando diversos objetos, como, por exemplo, *fouet* (um acessório de cozinha), que foi conectado a um microfone de contato (Figura 17). Esse instrumento foi utilizado por um dos músicos, que o manipula tocando-o com o arco da rabeca e ainda elementos como baldes, latões de lixo, garrafas PET, panelas, papéis, entre outros tantos.

A performance tem como resultado um conjunto de desenhos considerados pelo artista como “imagem-despojo” (Figura 16), essas formas gráficas se originaram das

“marcas” deixadas pelos instrumentos por um papel sobreposto sobre carbono, e os gráficos produzidos por essa ação foram posteriormente expostos no MARGS, bem como “desenhos” de performances anteriores realizadas pelo artista.



Figura 17 - Performance “Tacet” no MARGS em 2012

Fotografia disponível no site Galeria Grazini.

Esses “desenhos” e sons produzidos pelo artista são exatamente o que foi doado ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Na verdade, até o momento da nossa visita, o artista ainda não havia cedido à instituição o áudio contendo o som realizado durante a performance. Não foi possível também ter acesso à ficha catalográfica da instituição a respeito dessa obra. Bem como não há na documentação acessada, nenhum outro registro além do catálogo e folder da exposição com maiores informações sobre a obra. Como dito anteriormente, não há reconhecimento de que estes objetos fizeram parte de uma performance. Atualmente esta obra se encontra classificada no *site* da instituição¹⁶ como “Carbono sobre papel e áudio”.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br/en/catalogo-de-obras/obras-autor/17161/>> Acesso em 20 de novembro de 2016.

2.2.4. Élle de Bernardini

Em 2015, o museu adquire sua primeira videoperformance como acervo museológico. A artista desta performance, Élle de Bernardini, é bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina e em Ballet Clássico, pela *Royal Academy of Dance* em Londres, Reino Unido.

De acordo com o setor de acervos do MARGS, Élle doou a obra “*Lágrimas do artista*” (Figura 18) após ter realizado uma performance com o mesmo conceito na exposição “Caro, Cara, Retratos Correspondentes” no Acervo MARGS e Artistas Convidados ainda em 2015. O museu permitiu, durante o período de pesquisa na instituição, assistir ao vídeo. Durante 1:03 minuto a artista encara a câmera, como se estivesse vendo o próprio telespectador do outro lado e chora durante praticamente todo este tempo.

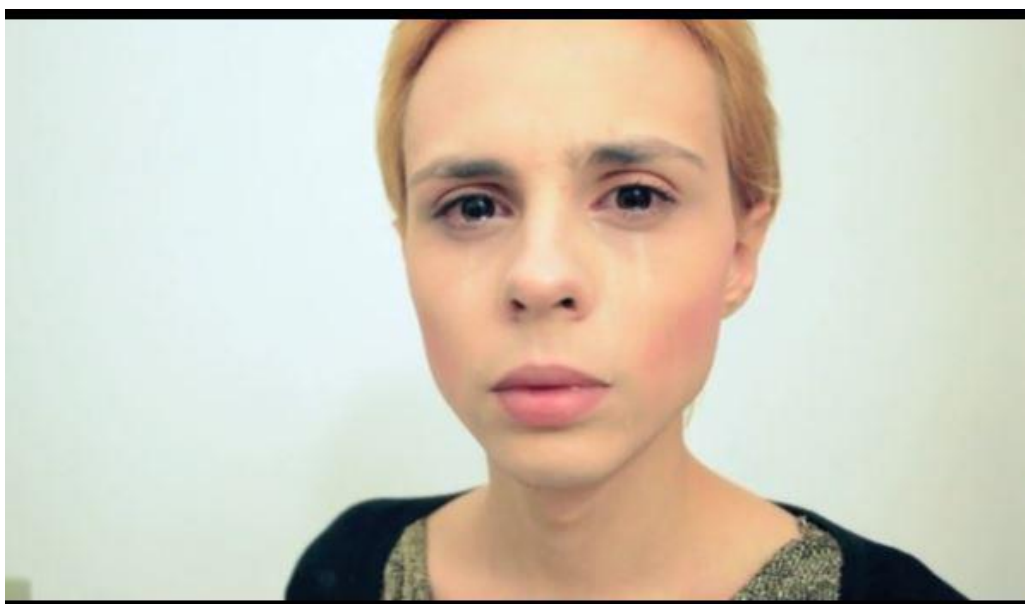


Figura 18 - Élle de Bernardini, Frame da videoperformance “*Lágrimas do artista*” (2015).

Cedido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

Não foi possível também ter acesso à ficha catalográfica dessa obra. O museu disponibilizou somente o “Formulário para preparação de doação de obra de arte”, que possui em si pouquíssimas informações, constando somente dados essenciais da artista e da obra como título, ano, técnica, dimensões da obra e tiragem.

2.2.5. Reflexões finais

Em suma, é possível constatar que a documentação do MARGS deixa muitas lacunas no que diz respeito ao arquivamento de suas performances. Haja vista que muitos dos documentos do museu não dizem muitos detalhes de como essas performances ocorreram e foram desenvolvidas. Além disso, a própria documentação não classifica ou reconhece que suas obras se tratam de performances.

Nesse tocante, é importante que o MARGS reconheça que somente fichas catalográficas (ainda que o museu possua fotografias e reportagens da época de realização de alguma dessas obras) não são suficientes para garantir a preservação deste tipo de acervo, sendo necessário, enquanto ainda é possível, que o museu dialogue com seus artistas, a fim de produzir uma melhor forma de documentação e conservação para suas performances.

CAPÍTULO 3. A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DE PERFORMANCES NA RELAÇÃO ARTISTA E MUSEU

Tendo em vista que é de suma importância para a conservação de performances de arte contemporânea que instituições museológicas dialoguem constantemente com os artistas, buscamos conhecer e conversar com todos os artistas que têm hoje obras oriundas de performances presentes no acervo do MARGS: Hamilton Viana Galvão, Didonet Thomaz, Élle de Bernardini e Guilherme Dable. Contudo, infelizmente, por falta de contato, não conseguimos entrevistar Hamilton Galvão¹⁷. O meio de comunicação com todos os outros se deu por meio de correio eletrônico.

Nossa intenção, ao buscar esse diálogo, era descobrir como o artista constrói a documentação de sua obra e como essa documentação chega ao museu. Para isso, buscamos entender como ocorreram os processos de aquisição e documentação dessas obras. Também questionamos quais seriam as opiniões e perspectivas dos artistas sobre a reapresentação de suas obras como *reperformance*.

Inicialmente perguntamos a cada artista o que os havia incentivado a doar suas performances para o Museu de Arte do Rio Grande Sul. Para Élle de Bernadini o fato da performance já ter sido apresentada no próprio museu a impulsionou ainda mais a realizar a doação:

O fato de lá ter sido o último lugar em que ela foi apresentada. Também porque o vídeo registro que está no acervo do MARGS, foi feito exclusivamente para o MARGS, para a exposição com curadoria do André Venzon que me convidou a performar e a fazer o vídeo (...) Destaco os dois pontos acima como os motivadores principais.¹⁸

Já para Didonet Thomaz e Guilherme Dable, o pedido do ex-diretor Gaudêncio Fidelis, foi importante nesta decisão. Guilherme comenta: “O diretor do museu à época, o Gaudêncio Fidelis, pediu a doação da obra. E a exposição foi muito bem comentada, o trabalho estava muito bem montado, isso me motivou também”¹⁹. Já para Didonet:

¹⁷ Nem mesmo o próprio Museu de Arte do Rio Grande do Sul possuía o contato de Hamilton Galvão. Na internet também não há muitos dados sobre o artista.

¹⁸ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

¹⁹ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

Uma coincidência. O material foi cuidado e estava preparado para uma doação, o que veio a coincidir com a vontade de adquirir por esse meio, por iniciativa do diretor do MARGS Gaudêncio Fidelis, em 2012, praticamente um convite. Ele assistiu a interferência urbana, performance *Arte AE - aérea balões*, acontecida nas torres do MARGS, em 1983, tendo sido exposta em 2012/2013 em Cromocor (sic) A política. (...) Gaudêncio tomou interesse por essa vestível e por todas as demais²⁰ (grifo da autora).

Em todos esses casos, é possível perceber que o fato da instituição ter tido uma vontade de adquirir as obras, bem como de proporcionar meios para que elas viessem a serem expostas no museu, foi decisivo para que houvesse essas assimilações. Apesar disso, como ressalta Magali Sehn, é importante também que a instituição estabeleça critérios diferenciados na própria decisão de aquisição de acervos de arte contemporânea, uma vez que diferente das obras tradicionais, em que se “gira em torno do juízo de valor, considerando-se também a necessidade de suprir lacunas de determinada coleção” (2012, p. 143-144), as obras de arte efêmeras devem ser refletidas de antemão sobre a sua real possibilidade de preservação e exposição:

(...) aponta-se a necessidade de analisar criteriosamente as possibilidades reais de uma instituição exibir e preservar adequadamente obras compostas por materiais efêmeros, por novas tecnologias, instalações de arte, performances, entre outras modalidades. A participação do conservador no processo de análise deve ir além da simples prática usual que consiste na emissão de pareceres técnicos, mas participar da discussão em conjunto com os curadores, artistas e demais profissionais da instituição para que determinada situação possa ser analisada por ângulos diferenciados em função do contexto institucional no qual o objeto será inserido. (SEHN, 2012, p. 144)

No entanto, para todos os artistas, o processo de aquisição não foi nada complexo. Guilherme comenta “Não houve muito processo: conversamos e tudo certo”²¹, já para Élle após a aprovação do atual diretor do museu, Paulo Amaral e do setor de curadoria, comenta: “então [após] alguns *emails* e uma visita pessoal, a doação estava feita”²². Didonet comenta “Fiz as fotos das peças, preparei as fichas técnicas ou de cadastro, as embalagens e levei dentro de uma grande caixa, por avião de Curitiba para

²⁰ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 11 de julho de 2015.

²¹ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016

²² Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

Porto Alegre”.²³ Todos também comentam que após a doação preencheram fichas catalográficas enviadas pela instituição e entregaram, mas, fora isso, se entende que não houve uma colaboração mais enfática dos artistas com a instituição na produção dessa documentação museológica.

Sobre essa última questão é válido lembrar que a ficha catalográfica “não é um documento, mas uma ferramenta de trabalho que reúne uma série de informações que, de outra forma, estariam dispersas” (BOTALLO, 2010, p. 63). Dessa forma, é importante ressaltar que a interpretação dos profissionais da área com relação às obras é muito importante. De acordo com Ferrez, “a identificação das informações intrínsecas dos objetos museológicos requer o trabalho de especialistas” (1994, p. 68). Castro (1999) também comenta que não basta extrair os dados, é necessário tratá-los do ponto de vista documental para que eles possam desempenhar seu papel no contexto informacional. E para isso é necessário uma linguagem padronizada dentro de um vocabulário construído, conforme o perfil da instituição e do usuário e as características próprias do acervo, auxiliando na recuperação da informação.

Dessa forma, fichas catalográficas não devem ser repassadas aos artistas para servirem de documento, muito menos para serem adquiridas como forma de catalogação do museu, visto também que muitas vezes os artistas se deixam levar pela poética, preenchendo campos de modos que não são os mais indicados para uma catalogação. Loureiro também comenta que até mesmo a forma de descrição por profissionais do campo é muito importante, de acordo com ela:

A descrição de objetos praticada por museólogos-documentalistas é outro ponto que frequentemente causa estranhamento. Por que descrever com palavras um artefato se é possível incluir fotografias suas numa ficha catalográfica, principalmente com o auxílio da informática, que torna possível incluir galerias com grande número de imagens? A questão é que a descrição de artefatos é o que permite denominar com precisão não apenas o objeto como um todo, como cada parte que o compõe, sua ornamentação e, em muitos casos, apontar-lhes a função. A opção textual, isto é, narrativa, também é adotada, porque possibilita apontar relações de continuidade e interdependência entre as partes, quando não uma hierarquia simbólica que o objeto possa conter (LOUREIRO, 2008, p. 39).

²³ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 13 de novembro de 2016.

Na verdade, mesmo que as fichas tenham vindo a ser interpretadas e traduzidas para a documentação da obra, no caso de performances, não é suficiente para garantir a sua preservação, é necessário conseguir do artista o máximo de informações possíveis referentes à obra, visto que uma ficha catalográfica é focada demais para servir como fonte única de um acervo:

(...) um **objeto museológico** devidamente registrado nas suas múltiplas possibilidades informacionais se torna uma **fonte de informação** e, por consequência, passa a ser um instrumento para a **construção de novos conhecimentos** (PADILHA, 2014, p. 36, grifo da autora).

Dessa forma, é essencial que o museu, no próprio momento aquisição, busque obter o máximo de informações referentes à obra, para que se possibilitem novas pesquisas e até mesmo reexibições futuras. Na verdade, mais do que isso, é necessário que os museus, realmente reflitam o que significa adquirir uma performance no seu acervo, visto que não se trata mais de adquirir um objeto, os modos operantes não podem ser mais os mesmos, é necessário que o museu esteja disposto a também buscar preservar a poética deste acervo:

Preservar a arte contemporânea não implica apenas em uma revisão de metodologias e critérios de conservação/restauração, mas de uma revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como, por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re) exibição no futuro. Rever espaços físicos museológicos, metodologias de análise e critérios implica uma revisão do papel de todos os profissionais envolvidos com a preservação inseridos no contexto institucional, incluindo aqueles que não fazem parte do ecossistema museológico, como o artista e a comunidade artística. (SEHN, 2012, p. 143)

Élle, por exemplo, confirma que deixou ao museu “apenas o *DVD* tiragem única com o vídeo, assinado. Mais o termo de doação assinado em duas vias”²⁴. Entretanto, apesar de a artista ter doado o vídeo à instituição, a obra *Lágrimas do Artista* (2015) esta disponível no site²⁵ da artista e pode ser acessada por qualquer pessoa. Essa questão

²⁴ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

²⁵ Disponível em: <<http://www.elledebernardini.com/lagrimas>> Acesso em 20 de novembro de 2016.

certamente suscita inquietações específicas sobre a própria imaterialidade da obra de arte contemporânea como também sobre a própria exposição da obra não ser mais restrita aos museus, ao contrário de obras tangíveis. Contudo, apesar de ser possível o acesso à videoperformance, a artista tem total consciência que esta pertence à instituição:

Desta performance que está no acervo eu possuo apenas a cópia do artista. Caso eu queira expor em outro lugar não preciso estar pedindo emprestado pro museu. Mas a obra pertence ao museu agora, então terei sempre de indicar isso.²⁶

Não obstante, a artista possui também em seus arquivos outras fotografias, montagens e mais recentemente um artigo sobre esta performance, estes não chegaram a ser enviados ao MARGS.

Já Didonet Thomaz comenta que possui sobre suas performances cartas sobre os processos criativos, fotografias, artigos publicados e que os deixou ao museu no momento de doação:

Dentro de cada caixa foram colocadas as vestes, sapatos e adereços protegidos com papel de seda com a mais baixa alcalinidade encontrada em Curitiba. Sobre isso, as respectivas fichas técnicas. No setor de pesquisa deixei cópias Xerox de publicações, matérias jornalísticas, postais²⁷.

No caso de Guilherme Dable, o artista comenta que, apesar de possuir “algumas anotações, os arquivos de áudio, registros das montagens, alguns vídeos de ateliê” doou ao MARGS somente os desenhos, o áudio e as instruções de montagem. De acordo com o artista, ele não vê esses materiais como documentação museológica. Na verdade, ele mesmo não reconhece sua ação como “performance” mas como “apresentação”:

Os desenhos e o áudio são parte do trabalho; sobre o resto, eu tenho isso guardado como documentos meus, mas não penso nisso como documentação museológica. Se algum dia quiserem pesquisar e eu puder ajudar, ótimo. Mas minha preocupação é em fazer o trabalho²⁸.

²⁶ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

²⁷ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 13 de novembro de 2016.

²⁸ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

Entretanto, tendo em mente que, no caso de obras contemporâneas, “todas as fontes primárias e secundárias sobre os artistas são fontes de documentação importantes para sua preservação” (SEHN, 2016), qualquer documento, registro, fotografia, objeto que tenha feito parte destas performances pode ser entendido como documentação museológica. Ainda de acordo com Padilha:

A falta de documentação do acervo acaba limitando e prejudicando todo o trabalho do (e no) museu, pois inutiliza os objetos, uma vez que não permite o acesso às informações contidas nele, e, por conseguinte, reduz sua função social e cultural dentro de uma comunidade. (PADILHA, 2014, p.39)

Na verdade, seria possível que essa “documentação” ultrapassasse a função social de prova? Qual o valor atribuir a anotações, desenhos, fotografias, vídeos, textos que testemunham e falam sobre uma experiência artística? Eles têm força para continuar a atualizar a própria obra? É nesse sentido, que perguntamos aos artistas, se para eles os registros de suas performances podiam ir além do caráter de ação documental para se tornarem elementos constitutivos do próprio ato poético da obra.

Didonet Thomaz acredita que sim. Comenta ainda que as fotografias feitas pelo fotógrafo Martin Streibel durante sua performance *Arte AE- área balões* (1983) foram expostas posteriormente como obra de arte na exposição “*Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico*” (2013)²⁹.

Já Guilherme Dable, apesar de deixar claro que para ele seus desenhos e áudio são somente “registros”, diferente de muitos outros, vê mais valor neste tipo de documento do que na própria ação da performance:

“Tacet” não é uma performance apenas. Eu estou mais interessado nos desenhos e no som que na performance. Ela acontece porque gostamos de nos apresentar e de testar as pessoas com o som que fazemos, e as pessoas parecem gostar de ver como os desenhos acontecem³⁰.

²⁹ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 11 de julho de 2015.

³⁰ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

Entretanto, se até mesmo para o próprio artista o que importa nesta performance são os desenhos e o som, estes não podem ser entendidos como simples registros suplementares.

Para alguns pesquisadores, pensar o caráter secundário do documento em relação à obra, pelo menos no que diz respeito à arte contemporânea, não é mais viável. Para Luiz Claudio da Costa, os registros podem ultrapassar o mero estatuto de documento para ser parte constituinte da própria obra, mesmo que essa não seja a intenção do artista:

O registro, que é parte da obra crítica, é um elo dessa cadeia que busca refletir a arte em seu contexto, por meio da análise e da desconstrução de discursos, arquiteturas, visibilidades e poderes. Ao duplicar o evento artístico, ele pode oferecer outro evento na atualidade do acontecimento, em razão de sua exterioridade (o contexto, a paisagem, os atores, os observadores), ao mesmo tempo em que permite sua divisão e sua transferência para novos espaços e novos tempos. Nesse sentido, o registro é parte constitutiva da obra atual, seu ambiente de pensamento em seu próprio espaço. (...) Podem ocorrer no registro estratégias estéticas, mesmo quando o artista insiste que não é obra. (COSTA, 2009, p. 90)

Para Anne Bénichou, historiadora e teórica de arte contemporânea, é comum que as documentações deixadas por obras efêmeras tendam a ser vistas como inferiores a obra de arte por parte dos artistas. No entanto, afirma que “esses documentos são, entretanto, dotados de uma tal coerência estética que podemos considerá-los como obras propriamente ditas.” (2013,p. 180). Ela continua:

Ainda que a documentação faça obra, devemos considerá-la como uma documentação que “instrui” a obra à qual ela se refere. É certo que os artistas questionam e desvirtuam a função testemunhal tradicional do documento, seu estatuto de vestígio e de prova; mas através de sua documentação eles dizem algo sobre suas obras e sobre o sentido de seu modo de proceder. Ignorar esse aspecto dos documentos de artistas equivale a suprimir deles uma parte de sua significação e de seu interesse estético. Isso exige, no entanto, que o estatuto e o valor documental dos documentos de artistas sejam repensados e que possamos incluir no campo da documentação aqueles que parecem os mais distantes: os documentos que constroem obras fictícias, que consistem

em obras ideais que nunca foram materializadas, o corpus holístico que legitima a vida como obra de arte, etc. (BÉNICHOU, 2013, p. 180).

Dessa forma, é possível perceber que, mesmo que o artista não reconheça esses registros como obra propriamente dita, eles de toda maneira, o são. É nesse sentido que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul tem de também perceber que o material em si não deve ser reconhecido por eles somente como “carbono sobre papel e áudio” como se encontra catalogado no momento, é também é uma extensão da própria performance.

No entanto, apesar de Guilherme Dable não admitir que esses objetos doados ao MARGS sejam obras, ele reconhece que estes possuem “elementos” que possibilitam se constituir como ato poético de sua performance. Ainda assim, o artista nega que hajam em outros registros, como por exemplo, fotografias e vídeos, essa mesma carga poética.

Registros audiovisuais são documentais de registro, sim, mas de outra ordem. Os desenhos e o som são esses elementos constitutivos do ato poético da obra. As imagens da performance eu não vejo com a mesma força. Os vídeos podem ser interessantes, mas é complicado. Eu sou músico, eu estou ali – para mim, é sobre tocar. Eu não sinto a mesma coisa, nem de longe, quando assisto os vídeos. Os desenhos falam muito mais. Por isso que eu não quero mostrar os vídeos da apresentação em uma exposição. Entre outras coisas, ficaria didático demais.³¹

Élle de Bernadini concorda. Para ela o registro somente se torna parte constitutiva da poética de uma obra “quando o artista tem a intenção de fazer isso”. No entanto, comenta que suas performances não tiveram este tipo de intenção, sendo os “documentos” e “registros” como externos a obra, nada mais do que isso:

(...) as imagens de registro, as fotografias e os vídeos, eles têm caráter de documento de registro mesmo, gosto que eles sejam vistos como registros, documentos de ações que aconteceram no passado e talvez nunca mais irão acontecer de novo. Gosto da ideia do documento, porque ele justamente documenta o que se passou e talvez nunca mais aconteça. A obra de arte é o acontecimento da performance, as imagens dela são apenas imagens registros

³¹ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

delas, não possuem o mesmo impacto que uma performance sendo executada. Eu penso assim, e assim trabalho com os registros, como documentos ³².

Entretanto, para Luiz Cláudio da Costa os registros fotográficos, filmicos e/ou videográficos de performances e intervenções urbanas não são mera documentação, eles possuem seus próprios discursos e sentido de contexto (campo social e físico). Para o autor, “a ‘documentação’ artística tem força poética e pode criar seus próprios valores” (2009, p. 22).

Para exemplificar melhor essa questão, Costa cita a obra *Visibilidade*³³, trata-se de uma intervenção no espaço urbano realizada por Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, em que esses artistas bloquearam a passagem de um edifício no centro de Belo Horizonte com uma parede formada por oito mil pães. Dessa intervenção ficam apenas duas fotografias como registro da obra. Ambas representam essa instalação em questão, porém cada uma dá margem para diferentes perspectivas e interpretações sobre essa mesma obra. Nesse sentido, o autor afirma ser certo que não se trata apenas de documentação, porque, ao mesmo tempo em que registram uma experiência desaparecida, as duas fotografias discursam, tornam visíveis, levam a questões plásticas, poéticas e estéticas.

Nesse tocante, compreende-se que as imagens-registro apresentam não apenas a capacidade de proporcionar novas dimensões do artístico, como também possui a capacidade de ativar novas percepções e novas sensibilidades. Para Costa (2009, p. 89) “o registro pode potencializar a plasticidade e as ações de um trabalho artístico no mundo”. Desta forma “o registro será sempre a repetição que dobra a obra reflexivamente” (COSTA, 2009 p. 96).

Dessa forma, se entendermos que os registros podem vir a ser extensões da própria obra, cabe a reflexão se os objetos utilizados nas performances bem como objetos que foram criados posteriormente pelos artistas, devem também fazer parte da documentação museológica.

Se esse for o caso, a documentação museológica da performance “Tacet” os objetos utilizados pelo artista durante sua performance devem fazer parte desses

³² Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016

³³ *Visibilidade* foi apresentada na exposição do projeto Rumos Visuais, do Itaú Cultural, realizada em Belo Horizonte, em 2002.

documentos, visto que os objetos da ação, são considerados na performance como “instrumentos musicais” e produzem o som, um dos elementos centrais da performance (Figura 19). De acordo com o catálogo (2014) “*Alien: Manifestações do disforme*” do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, os instrumentos são preparados pelo próprio artista, apesar de serem objetos comuns do cotidiano.



Figura 19 - Performance “Tacet” na abertura da exposição “*Alien: Manifestações do Disforme*”.

Fotografia retirada da dissertação de mestrado “Tempo como matéria, tarefa como possibilidade: Música improvisada e imagens-despojo” (2012) de Guilherme Dable.

Guilherme Dable comenta que os instrumentos variam a cada apresentação. E que quem os escolhe são os próprios músicos que participam da performance. Afirma ainda que não há registros específicos de quais instrumentos foram utilizados a cada apresentação, mas confirma que se for necessário, possui fotografias que podem ajudar nesta relação. O artista comenta que o único instrumento utilizado em todas as performances da série, foi seu contrabaixo, que considera com um “instrumento musical

como qualquer outro”³⁴, apesar de este conter as “marcas de uso” que posteriormente são os elementos que produzem os desenhos.

Nas performances de Didonet Thomaz a artista também chegou a criar objetos após suas ações, inclusive um desses objetos faz hoje parte do acervo do MARGS. A peça “Interferência” (1983) (Figura 20) é uma obra que contém objetos utilizados e registros da performance “*Arte AE – aérea balões*”(1983). A obra composta por uma caixa de madeira de pinho (44,5 x 41 cm) com tampa de vidro, dentro cinco lâminas de plástico serigrafadas e enroladas (presas com cliques de plástico), contendo o texto e os créditos, dez balões com digital serigrafada, dez fios de linha de algodão presos a uma argola de metal, uma foto-postal em preto e branco. Todos esses objetos dentro desta caixa, fizeram parte da performance. Entretanto, foi observado no arquivo da obra, que o museu não fez nenhuma alusão sobre a performance “*ARTE AE –área balões*” (1983) em sua documentação.



Figura 20 – Didonet Thomaz. “*Interferência*” (1983).

Fotografia cedida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Arquivo Pessoal.

³⁴ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 16 de novembro de 2016.

Já sobre a obra “*Sem título*” (1985) de Hamilton Viana Galvão é importante ressaltar que a tela, ou seja, o “objeto”, que se tornou tão importante veio posteriormente a ser adquirida pelo museu em seu acervo, recebendo não o status de documento, mas de obra.

Desta forma, é importante refletir sobre a “(i)materialidade” desses objetos, tendo em vista que fazem parte da obra. No caso de “Tacet” a informação sobre estes instrumentos é importante, porque eles geram os desenhos e os sons que foram produzidos durante a performance, exatamente o que foi adquirido pelo MARGS. Na obra de Didonet Thomaz, é importante que o museu deixe claro em sua documentação museológica a aproximação deste objeto com a performance propriamente dita. Para Padilha:

Compete ao museólogo e/ou ao profissional responsável pelo acervo investigar as inúmeras potencialidades informacionais dos objetos museológicos, não podendo esquecer de que não deve nunca pôr fora de circulação qualquer que seja a informação. (PADILHA, 2014, p. 38)

Além disso, também pode se pensar em toda a produção escrita de artista. Exatamente por que essas pesquisas podem ser fontes inestimáveis na percepção e elaboração do artista sobre estas obras.

De acordo com Sehn, a produção acadêmica de artista pode trazer informações que por vezes não são abordadas ou objetivas em entrevistas com os artistas. De acordo com a autora, dissertações, teses e memoriais podem, por exemplo, mostrar os quais os referenciais teóricos utilizados, quais os significados e critérios de seleção, mudanças durante a produção, além de projetos que permitem observar o processo de construção de algumas obras por meio de desenhos, croquis e métodos de construção. Dessa forma:

Consultas às dissertações, teses e memoriais são registros documentais de alta relevância e devem ser uma das primeiras fontes a serem consultadas por pesquisadores, conservadores-restauradores, museólogos, entre outros, mesmo que já tenham sido publicadas, ou seja, que já tenham resultado em livros. No caso do conservador-restaurador, pode ser que a tese de um artista possa melhor elucidá-lo quanto à preservação do que a mesma tese publicada posteriormente em vista de omissões e alterações concernentes a uma publicação. O contrário também pode acontecer, considerando que o artista

pode mudar seu posicionamento, acrescentando novos trabalhos e conceitos mais explícitos. (SEHN, 2016)

Nesse sentido, para a autora, tais publicações que às vezes “nem contam nos arquivos de museus como fontes primárias” são essenciais no processo de preservação de obras efêmeras, não podendo assim ser vistas como as últimas fontes de informação da obra.

No caso do acervo de performances do MARGS, pode-se dizer que a instituição é de certa maneira afortunada. Dentre os artistas que conseguimos contato, todos são também pesquisadores. Todos escreveram artigos e teses sobre suas próprias obras como fonte de pesquisa científica. Entretanto, apesar de saber que o museu conhece algumas das pesquisas, ao mesmo tempo, não tivemos conhecimento de nenhum desses escritos por parte do museu, somente posteriormente por parte dos próprios artistas, que nos cederam por acreditarem que seus estudos podiam auxiliar na compreensão de suas obras.

Guilherme Dable, por exemplo, baseou sua dissertação de mestrado na obra “Tacet”. Em seu estudo intitulado “*Tempo como matéria, tarefa como possibilidade: música improvisada e imagens-despojo*” (2012), o artista discorre primeiramente sobre como surgiu à ideia de sua obra, quais foram às adaptações realizadas a cada apresentação, os referenciais teóricos utilizados para pensar a poética da obra, detalhes sobre materiais, projetos, locais onde a obra foi apresentada e até mesmo detalhes sobre o público durante estas ações.

Não é difícil perceber o quanto esta pesquisa é importante para esta obra, chegando ao ponto de também ser usada como referência para compor o próprio catálogo do MARGS, uma vez que Gaudêncio Fidelis discorre especificamente sobre a ação utilizando como referência a dissertação do artista. Ao mesmo, tempo é importante que a instituição nunca pense que uma documentação anula a importância de outra, pois ambos podem conter seus próprios discursos e possibilitar diversas leituras possíveis.

Recentemente, Élle de Bernadini trabalhou no artigo “*O Abuso [À] Beleza [1]*”, (em prelo), que versa sobre a relação do público em duas de suas performances “*As Lágrimas do artista*” e “*Campo de contato II Tapas Pra Que Te Quero?*”. Sobre “As

Lágrimas do Artista” a artista comenta que a performance se passou em dois locais. Primeiro no Memorial da América Latina em São Paulo, no espaço da galeria Marta Traba, no dia 07 de maio de 2015. E posteriormente, no dia 25 de junho de 2015, durante a abertura da exposição “Caro, Cara, Retratos Correspondentes” no Acervo MARGS e Artistas Convidados, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A artista comenta em seu artigo que a receptividade do público em ambos os locais foi diferente. No Museu de Arte do Rio Grande do Sul, “(...) Estes permaneceram na exposição indiferente às lágrimas, voltam sua atenção e comentários à beleza do rosto da performer, e como a composição da forma corporal lembra-lhes uma escultura.” (BERNARDINE, s.d.). A artista comenta que esse fato trouxe a ela questionamentos sobre a própria indiferença ao sofrimento alheio, quando visto de uma perspectiva do ato performático.

Didonet Thomaz nos cedeu artigos de suas performances “*ARTE AE – área balões*” (1983) e “*Doninhas da Solidão*” (2011). No texto “*Dizer e mostrar*” = “*designar e significar*”: *intuições penetrantes em Arte AE – aérea balões* a autora explica como lhe surgiu algumas ideias para o desenvolvimento de sua performance. Nesse texto explica que até mesmo as cores, tempo e local foram pensadas propositalmente e possuem significados simbólicos. De acordo com a artista:

A aproximação dos sentidos humanos e das chamadas cores primárias: tato → azul, olfato → amarelo, audição → branco, paladar → verde, visão → vermelho, apontou para o número chamado arábico, “5”, dos continentes que correspondem a uma das divisões tradicionais da Terra. A trajetória dos balões remeteu ao seu movimento de rotação ao redor da linha imaginária dos pólos, de oeste para leste, originando o dia e a noite. (THOMAZ, 2009, p. 3-4)

Ainda nesse artigo, a autora disponibiliza fotos, aborda referenciais teóricos utilizados para se pensar a obra, e dá até mesmo mais detalhes da reação do público diante da imensidão de balões que sobrevoaram acima da cidade.

Já no texto “*Doninhas da solidão: e o estrombo-lutador-das-índias-ocidentais (strombus pugilis linnaeus, 1758)*”, publicado em 2013, explica que a performance consiste em ambas as artistas juntando conchas alaranjadas, escrevendo palavras na areia ao mesmo tempo em que refletem sobre o cotidiano das pessoas e acontecimentos presentes no local enquanto está ocorrendo a ação. De acordo com a artista, a obra propiciou a recuperação da areia como recurso de base física para as artes gráficas,

grafismos e caligrafia em performances à beira do mar. Pretendeu-se envolver o corpo e investigá-lo como meio de expressão artística. Esse artigo propicia muitas informações para muito além daquelas presentes na ficha catalográfica do MARGS. Como, por exemplo, fotografias dessa performance (Figura 21).



Figura 21 - Performance “*Doninhas da Solidão*” (2011)

Fotografia retirada do artigo “*Doninhas da Solidão: E o estrombo-lutador-das-índias-ocidentais (strombus pugilis linnaeus, 1758)*” da autora Didonet Thomaz.

Desta maneira, se percebe que o fato de os artistas terem escrito sobre suas obras foi essencial para se entender e descobrir diversos outros detalhes que não estavam presentes na própria documentação do museu, como intenções iniciais, mudanças durante a produção, materiais, público, entre outros.

No entanto, mais do que conseguir escritos dos artistas, é fazer com que os próprios museus pesquisem sobre seu acervo, visto que a pesquisa garantirá a obra ir além de suas características intrínsecas assegurando “uma visão crítica sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunha.” (JULIÃO, 2006, p. 96). Objetivando exposições que fogem da mera transmissão de informações.

Dessa forma, de acordo com Julião, apesar de a grande maioria das instituições museológicas disporem essa atividade como segundo plano, a pesquisa é que confere sentido ao acervo, que cria a base de informação para o público, que formula os conceitos e as proposições das exposições e de outras atividades de comunicação no museu. Para Mario Chagas, o museu que não pesquisa perde seu sentido:

(...) a pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu. (CHAGAS, 2005, p. 61).

Além disso, de acordo com Julião, há na verdade dois tipos de trabalhos investigativos nos museus: a documentação museológica e a pesquisa propriamente dita. Sendo que a documentação precede a pesquisa, dado que proporciona a identificação, classificação, organização e o levantamento de dados históricos dos objetos, constituindo-se a “base de informações sobre o acervo do museu”. Já a pesquisa avança para além das informações decodificadas em primeiro momento na documentação, buscando novas abordagens e interpretações dos conteúdos histórico-culturais relacionados ao acervo. De acordo com Reis:

Engana-se quem pensa que a pesquisa museológica é que alimenta a ficha técnica. Não é. Mas é nela, na ficha, e na base de dados, que nasce a pesquisa museológica. Porque essa pesquisa parte do objeto catalogado para ampliar o conhecimento sobre a sua inserção no mundo. Por meio dela, passamos a observar cada objeto por seus múltiplos aspectos. (REIS, 2010, p. 1)

Sendo assim, fica claro não só a importância da própria documentação museológica para o funcionamento do museu, como também o valor da pesquisa para a própria preservação e comunicação do acervo. Nesse sentido, é fundamental também

que os próprios profissionais que atuam na instituição, pesquisem e produzam uma documentação museológica que possibilite a realização de estudos posteriores.

No entanto, para a museóloga Anna Paula Silva, quando a própria arte contemporânea, em que parte das obras não possui materialidade, apresenta dificuldade à atividade de documentação, pensa-se nos próprios “limites da prática e da teoria na Museologia, e fundamentalmente, sobre a possibilidade da investigação na documentação museológica, ou seja, sobre discutir e considerar o ato de documentar como ato de pesquisar” (2015, p. 39). No caso das performances de arte contemporânea presentes no acervo do MARGS é realmente necessário que a pesquisa esteja totalmente entrelaçada à própria documentação museológica, visto que ela necessita investigação mais intensa do que a simples descrição dos objetos materiais cedidos pelo artista:

O museu configura-se a cada dia como uma zona de contato privilegiada que articula banco de dados e narrativas. Do ponto de vista do trabalho curatorial, as narrativas subjacentes à produção e circulação das obras presentes nas coleções sugerem outros parâmetros, certamente não retinianos, para compreender a relação peculiar entre documento e obra de arte. Para tanto, a pesquisa é fundamental. Há que investigar, portanto, junto aos próprios artistas, seus pensamentos e ideias latentes nas obras. Nos arquivos de instituições, as histórias das exposições e as trajetórias de legitimação em suas múltiplas órbitas. Tais relatos advindos da investigação deverão ser mais uma vez reinvestidos de um potencial narrativo e multiplicador pela percepção do público (FREIRE, 2015, p. 64).

Não somente isso, mesmo que a instituição realize pesquisas sobre seus acervos, é necessário que a informação sobre estas obras possa ser facilmente recuperada pelos diversos setores do museu. De acordo com Mariana Estellita Lins Silva, é comum em instituições museológicas, após a aquisição de uma obra, separá-la pelos diferentes setores do museu, muitas vezes por causa de seus suportes não convencionais, que necessitam de controles climáticos diferenciados, ou porque a informação documental da obra (arquivos, fotos, vídeos, documentos, projetos de montagem, entrevistas com os artistas, etc.) precisa ser alocada nos respectivos setores do museu. Por exemplo, a fotografia precisa ser encaminhada ao setor iconográfico, o projeto ao arquivo, etc. Nesse ponto, a autora sugere que a instituição possua uma base de dados que seja utilizada por todos os setores, para que haja eficiência na recuperação da informação e

na reunião destes elementos que foram estrategicamente separados entre os respectivos setores:

Eles precisam ser reagrupados sem nenhuma perda informacional. Do contrário, o ruído na informação ou a impossibilidade de recuperação desse trajeto feito pelas partes componentes da obra pelos setores da instituição, inviabiliza a recuperação da informação e provoca a destruição da obra. (SILVA, 2014, p. 188).

Em vista do exposto, compreende-se que o objetivo final das atividades de pesquisa e documentação museológica é possibilitar acesso à informação para o público. Um dos métodos mais comuns em museus para que isto aconteça é por meio das exposições. Indo de acordo com essa ideia, Maria Christina Rizzi afirma:

O exercício da apreciação em museus e exposições tem como uma das finalidades reduzir a lacuna existente entre o que estimulou o autor (ou artista) a fazer o artefato (ou obra) e o fruidor, permitindo que uma multiplicidade de significados seja expressa, interpretada, compartilhada e revelada. (RIZZI, 1998, p. 215).



Figura 22 - Exibição das indumentárias da performance “ARTE AE – aérea balões” (1983) na exposição Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico em dezembro de 2012.

Fotografia disponível na página oficial do *Facebook* do MARGS.

No caso das performances presentes no acervo do MARGS, como visto anteriormente, somente “*ARTE AE – área balões*” (1983) foi exposta após a aquisição pelo museu; e, ainda assim, somente sua indumentária, fotografias e a obra “*Interferência*” (1983) que também está relacionada à performance (Figura 22).

Entretanto, a grande maioria das performances presentes no acervo do MARGS não possui documentação suficiente para reexposição, como é o caso da obra de Hamilton Viana Galvão “*Sem título*” (1985), exatamente porque sua reexposição não poderá ocultar que a obra se originou de uma performance, ao mesmo tempo não há muitos documentos e pesquisas sobre a mesma, o que cria desafios ao setor expositivo. Já em “*Tacet*” (2008-2012), caso o museu atualmente queira reexpor a obra, somente poderá exibir os desenhos e o áudio produzido durante a performance.

Para Patrícia Vale, mestre em Estudos Artístico pela Universidade do Porto, é importante levar em consideração os diversos suportes de uma performance a fim de se elaborar novos modos de reexibição dessas obras de forma mais crítica e ativa:

A performance existe no museu de diversas formas. Como acontecimento, enquanto apresentação de eventos ao vivo. Como documento, enquanto registro do acontecimento. Como objecto artístico, pela incorporação de elementos da performance na colecção. Como arquivo, enquanto proposta de relação dos seus elementos. Como plataforma de reflexão, propondo um tempo de pensamento crítico e estimulando a discussão. A conspiração entre estas formas de existência poderá permitir à performance realmente habitar o espaço do museu, no sentido de se inscrever enquanto proposta artística crítica contemporânea, independentemente da pertença cronológica do seu acto fundador. Considero que, dadas as características desta prática artística, formas de apresentação diversas da exposição poderão ser mais interessantes para a inscrição da performance de forma crítica e activa. (VALE, 2014, p. 78).

É nesse sentido que muitas instituições museológicas atualmente têm visto na reperformance uma forma possível de preservação dessas obras. Nesse tocante, perguntamos aos artistas quais suas opiniões a respeito dessa questão e se já haviam pensado em realizar novamente as suas performances presentes no acervo do MARGS. Sobre isso, Guilherme Dable afirma não vê problema em realizar a performance novamente, no entanto comenta:

A única peça que se enquadraria como performance é essa. Devo ter apresentado umas seis vezes, mais ou menos. (...)

Não fiz esse trabalho porque não apareceu outra oportunidade em uma cidade diferente. Refazê-lo em cidades onde já apresentei não me parece interessante, no momento. Deixa passar uns 15 anos³⁵.

Já Didonet Thomaz comentou que nunca havia pensado nesta possibilidade, mas que considera que a realizou para uma única vez. E que se um dia viesse a realizá-la novamente não manteria a performance do mesmo modo: “Uma performance programada não parece fazer sentido, a performance é uma surpresa para quem performa. Depende dos materiais encontrados para o vestuário, sensibilidade para a filmagem, para a fotografia.”³⁶ Disse, ainda, que o ex-diretor do MARGS, Gaudêncio Fidelis, chegou a pensar na possibilidade de reperformance da obra “*ARTE AE – área balões*” (1983), além de também uma jovem artista que trabalha no museu fazer a solicitação³⁷, mas ambas sugestões não foram para frente.

De fato, tem sido cada vez mais comum, em diversos museus do mundo, que outros *performers* possam realizar a reperformance no lugar do artista. No Brasil, um exemplo clássico de que isso é possível são as obras da artista Laura Lima presentes no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Figura 23 - Fotografia da performance “*Quadris de homem = carne / mulher = carne*”

Fotografia disponível no site do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁵ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 26 de outubro de 2016.

³⁶ Depoimento à autora em mensagem eletrônica do dia 13 de novembro de 2016

³⁷ Até o momento da pesquisa não identificamos quem fora a artista citada.

A obra “Quadris de homem=carne/mulher=carne” (Figura 23) adquirida ainda no ano 2000 foi a primeira obra reconhecida como “performance” no Brasil a ser adquirida como acervo museológico. Esta obra, apresentada pela primeira vez em 1995, consiste em dois homens presos pelos quadris, com um pano. Eles se movimentam por todo o espaço dado, por tempo longo e indeterminado. Para que essa aquisição fosse possível a artista elaborou junto ao MAM SP projetos e uma documentação museológica específica para este tipo de acervo. No momento de venda da obra, a artista deixou claro que a instituição mantivesse determinados detalhes que, para ela, fazem com que a poética da performance seja preservada, por exemplo, o fato de os artistas que venham a rerepresentar sua performance não a tenham realizado anteriormente. Ainda sobre a motivação para a doação de suas performance a artista comenta:

Não reconheceria minha obra numa documentação exposta numa exposição de arte. E eu me refiro a todas essas obras que são construídas e vividas com pessoas. Do ponto de vista poético, eu precisava vivenciar todas aquelas coisas, aquela alma. (...) As imagens fotográficas ou em vídeo são documentações seja para publicação ou para entrar no acervo como informação, mas não me serviriam nem quando aplico o *modus operandi*. A não ser que se construa uma obra nesses suportes mencionados, e isso é outra coisa, diferente das obras a que me refiro agora. Eu nem uso vídeos de meus trabalhos para mostrar como funciona quando estou conversando com uma pessoa=carne, nem mesmo uma foto. Se ele tiver me “Googlado” (de Google) antes, é uma coisa; mas na hora da conversa é diferente. Ou seja, eu chego para fazer os Quadris (...) e não mostro nenhuma foto e nem um vídeo; só o aparato que vão utilizar. Senão vou dizer ao cara como aquele corpo tem que ser no corpo de outra pessoa. Uma massa viva nunca é igual a outra. (LIMA, 2010, p. 17).

Apesar disso, como conta em entrevista concedida a revista *Arte e Ensaios*, a artista comenta que houve certa vez em que esta performance foi reexibida, mas foi modificada durante a ação pelos *performers*. A artista disse que ficou muito nervosa quando viu em uma fotografia a mudança realizada pelos jovens artistas: “Não sei se o cara do museu não estava para acompanhar o processo, quando o fotógrafo foi fotografar as duas pessoas... lá estavam dois caras fazendo caras e bocas; não era o meu trabalho!”. Sobre essa questão Sehn comenta:

(...) Do ponto de vista das formas de apresentação, o grande diferencial dessas formas de expressão, em relação à arte tradicional, está no aumento do risco de uma interpretação incorreta de cada proposta, ou seja, a utilização de um simples recurso museográfico de forma equivocada pode implicar em alteração de conceito. (SEHN, 2012, p. 145).

Laura Lima também cedeu ao MAMSP ainda outras duas obras “*Bala de homem = carne / mulher = carne*” (1997) e “*Palhaço com buzina reta - monte de irônicos*” (2007). É importante ressaltar que desde a aquisição a instituição reconhece em seus documentos e publicações que essas obras são “performances”. Por exemplo, no Catálogo Geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo, publicado ainda em 2002, o museu expõe no campo “técnica” não o objeto material que compõe essas obras, mas a descrição de como ocorrem essas performances.

Além disso, é interessante notar também que mesmo com sua efemeridade essas obras continuam sendo reexibidas constantemente pela instituição. Ainda nesse ano, o MAM SP, propôs uma exposição chamada o “*Útero do Mundo*” (2016), com curadoria da escritora e crítica de arte Veronica Stigger, que tem como foco reunir obras que o corpo aparece como lugar e modo de expressão. Nesta mostra duas das performances da artista Laura Lima: “*Bala de homem = carne / mulher = carne*” (1997) e “*Quadris de homem = carne / mulher = carne*” (1995) vieram a ser reexibidas durante o vernissage da exposição.

Em vista do exposto, é importante perceber que a aquisição de performances de arte contemporânea por parte das instituições museológicas não impede que essa obra continue a ser reexposta como performance. No entanto, para isso é importante que o museu esteja aberto a pensar novos modos de preservação desse acervo para além de sua materialidade, se propondo principalmente a exercer um diálogo mais próximo com seus artistas:

Actualmente o Museu abre-se a modos de pensamento e a tecnologias que permitem pensar além da exposição de documentos e vestígios de performance. O Museu procura ser vivo e deixar-se habitar por movimentos nómadas, efémeros. Mas como reage quando esses movimentos o atravessam? Um corpo vivo num Museu continua a ser um corpo estranho à sua função tradicional. O património performativo, o espaço histórico da performance, não são transmissíveis num documento inerte. Podem constituir-se enquanto arquivo vivo a ser reactivado, a ser tornado visível no

seu movimento pulsante. Para que o corpo da performance possa realmente habitar esse espaço é necessário pensar o Museu enquanto lugar experimental para refletir e praticar performance, articulando arte e arquivo, experiência e objecto, criação e conservação, investigação e exposição. (VALE, 2014, p. 76).

Dessa forma, é necessário que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul se dê conta do quão afortunados são uma vez que ainda podem manter contato com seus artistas. É necessário que a instituição aja imediatamente na realização de entrevistas, projetos e na aquisição de toda a documentação e informação possível sobre suas obras. Mais do que é isso, é importante ressaltar a própria responsabilidade da instituição que, ao se comprometer com a preservação deste tipo de acervo, deve prezar por conservá-lo e documentá-lo. Por isso espera-se que o MARGS busque, para além da aquisição e conservação de objetos de performance, a possibilidade de um dia vir a reexibir suas obras novamente, não enquanto objeto, mas enquanto reperformance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance de arte contemporânea é uma das categorias artísticas que mais busca aproximar a arte da sociedade. No entanto, a performance não apresenta a ela somente o que é fácil de ser entendido, o que visualmente a mais agrada ou simplesmente o elemento estético, mas convida-lhe a questionar e refletir sobre seu passado, presente e futuro. Na verdade, essa também deveria ser a função dos museus: desafiar o olhar e a inteligência de seus visitantes, não buscar falsos consensos, mas construir espaços que comportem visões diversas e antagônicas. É nesse sentido que se compreende a importância e responsabilidade de preservação dessa manifestação artística por parte das instituições museológicas.

No caso do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, a análise da documentação revelou principalmente ser necessário que a instituição elabore procedimentos específicos voltados para performances de arte contemporânea.

É extremamente importante que o MARGS conceba um sistema de documentação para além de somente fichas catalográficas e a inserção deste acervo no sistema Donato, posto que esses procedimentos se mostram insuficientes para abrigar toda a informação necessária sobre essas obras. Não se trata apenas de se conservar o objeto material presente na ação, mas acima de tudo, a sua própria poética. De acordo com Heiden, essa documentação “não diz respeito apenas à história da obra, mas sobre a própria possibilidade de conservá-la. Por tudo isso, o museu será um lugar para a memória da Arte Contemporânea” (2008, p.31).

Esse “lugar de memória” é de suma importância. É preciso que o MARGS reconheça e divulgue suas obras como “performances” e não apenas registre seus componentes materiais. Como deixou claro Cristina Freire, utilizar categorias conceituais da arte moderna, e até mesmo, da arte antiga, não é mais viável, posto que esses conceitos não dão mais conta do universo de proposições das obras de arte contemporânea.

Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que a documentação e os objetos do acervo museológico são muito mais do que simples registros dessas obras, mas uma extensão da própria performance. Deve, portanto, ser considerada sua relevância na preservação desse acervo.

Além disso, é preciso que o museu realize um trabalho mais enfático de pesquisa, pois a pesquisa, como disse Julião, vai além da própria documentação

museológica, quando se trata da busca por informações que são intrínsecas a essas obras. Para performances de arte contemporânea, pode se tratar até mesmo da necessidade imediata de conservação desse acervo de performances.

Acima de tudo, é preciso que a instituição reflita qual é a melhor maneira de se buscar informação do artista sobre a obra presente no acervo. Não basta ceder aos artistas fichas catalográficas para preenchimento, pois este limita sua narrativa e pode não abordar informações que são essenciais para que seja possível a preservação da obra.

Nesse sentido, há necessidade imediata de que o MARGS dialogue com seus artistas na busca da melhor forma de preservar suas performances. Como visto anteriormente, a importância da realização de entrevistas com os artistas é fundamental, uma vez que o artista possui informações primordiais referentes à obra que realizou. Ressalta-se também a importância de realizar essa atividade no momento da aquisição da obra, uma vez que os artistas, ao longo dos anos, podem mudar de opinião.

Relevante também é a instituição produzir uma documentação museológica, voltada para a possibilidade futura de realizar a reperformance de suas obras. De acordo com Heiden:

Se o museu de arte quer continuar a articular história e memória da arte com a Arte Contemporânea, assim como a arte se transforma, deve o museu assimilar (sem deixar de resistir quando necessário) a estas transformações, para continuar a operar com essa memória. (HEIDEN, 2008, p.133).

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, como posto por Heiden, deve estar aberto a uma nova fase em que a preservação não se dê de maneira estática como com as formas de arte tradicionais. Para preservar a obra de arte contemporânea é preciso que a prática da conservação se atualize também.

Dessarte, é preciso considerar que a reexibição de performances é a maneira mais recomendável de preservar essas obras para as futuras gerações. É claro que não se pode deixar de lado a aquisição de objetos materiais, porém não se deve ater apenas a isso. Atuando dessa maneira, a instituição não só preserva seu acervo de performances de arte contemporânea, mas também abre caminho para que outros museus de arte brasileiros considerem as necessidades de seus acervos e renovem sua forma de pensar conservação.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Flávia. *A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: Embap, 2011.

AGRA, Lúcio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. In: *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 1, n. 2, 2015, p. 35-50.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: *Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art*, Lisboa, n. 4, p.7-17, 2015. Disponível em: <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHaw4.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são obras. In: *Revista-valise*. Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, 2013, p. 171-191.

BERNARDINI, Élle. *O Abuso [À] Beleza [1]*. 2016, prelo.

BISHOP, Claire. Performance Delegada: Terceirizando a autenticidade. In: *Arte: história, crítica e curadoria*. ARANTES, Priscila; CARAMELLA, Elaine; RÉGIS, Sonia (Orgs.). São Paulo: Educ, 2014.

BOTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: *Documentação e Conservação de acervos museológicos: Diretrizes*. Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 2010.

BRAGA, Gedley. Mais ou menos três reflexões para um museu de arte contemporânea no século XXI. In: *Cadernos do Ceom*, ano 18, n. 21. Museus Pesquisa, Acervo e Comunicação, Chapecó, Argos, 2005.

CAETANO, Juliana Pereira Sales Caetano. Performance: aquisição, reapresentação e arquivamento em museus. *Trabalho de Iniciação Científica*. (Graduando em Museologia). Universidade de Brasília. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, 2015.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu: aquisição – documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça. Editora, 1986.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 31-90.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. Informação museológica: uma proposição teórica a partir da Ciência da Informação. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro (Org.). *Ciência da Informação, Ciências Sociais e interdisciplinaridade*. Brasília, Rio de Janeiro: IBICT, 1999. p. 13-32.

CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERAVOLO, S.M.; TALAMO, M.F.G.M. Tratamento e organização de informações documentarias em museus. In: *Revista do Museu de Arqueologia Etnologia*, São Paulo, n. 10, p. 241-253, 2000.

CHAGAS, Mario. *Imaginação museal: museu, história e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Pesquisa Museológica. In: *Mast Colloquia* v. 7. Rio de Janeiro: Mast. p.51-64, 2005. Disponível em:< http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_7.pdf>

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.) *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

DABLE, Guilherme. *Tempo Como Matéria, Tarefa como Possibilidade: Música Improvisada e Imagens-Despojo*. 2012. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2012.

DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of History*. Princeton: Princeton University of History Press, 1997.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. In: *Estudos Museológicos*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64-74.

FILHO, José. *Ecletismo e Reciclagem: O edifício do MARGS, do Memorial do RS, e do Santander Cultural*. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

FRANTZ, Ricardo André. “Acervo do MARGS – Evolução Histórica”. In: *Revista do MARGS*, 2007.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Mesa Redonda: condições presentes da crítica de arte*. Em tese, [S.I.], v. 19, n. 1, p. 192-207, abr. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5151/4600>>. Acesso em 20 de nov. de 2016.

_____. Museus de Arte Contemporânea: entre bancos de dados e narrativas. In: *Arteriais*. PPGARTES, ICA, UFPA, v. 1, n. 1, 2015, p. 57-66.

FIDELIS, Gaudencio. A história da arte contada através de ausências: uma visão crítica do colecionismo da obra de artistas mulheres no acervo do MARGS. In: *O museu sensível* (Catálogo). Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014a.

_____. TACET de Guilherme Dable e a desfamiliarização do espaço museológico. In: *Alien Manifestações do Disforme* (Catálogo). Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014b.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEIDEN, Roberto. *O museu como um lugar para a memória da arte contemporânea*. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2008.

HUMMELEN, I. SCHOLTE, T., HERMENS, E. Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art. In: *Technical art history, examination, documentation, and scientific analysis*, 2012, 39-47.

HUYS, Frederika. The artist is involved! In: *Inside Installation*. Amsterdam University Press, 2011.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: *Caderno de diretrizes museológicas 1*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 91-104.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1992.

LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. In: CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Eds). *Revista Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 21, 2010.

LIMA, Marcelo. *Museu, arte e educação: As práticas educativas do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, (1954-1959)*. 2014. Monografia (Graduação em Museologia). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, Porto Alegre. 2014.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. Esboço acerca da documentação museológica. In: *Mast Colloquia Vol. 10*. Documentação em Museus, p. 24-32, 2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. EDUSP. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999.

MEDEIROS, M. B. ABRACE. Performance artística e a questão da censura. In: *ABRACE*, Belo Horizonte, 2008.

MEDEIROS, M. B.; BRITES, Mariana. Dance: um lance do dado. In: *Artefactum*, Rio de Janeiro, v. 1, 2014, p. 1-10.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. In: *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008b.

MORAES, Frederico. Contra a arte afluyente: O corpo é motor da “obra”. In: BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte contemporânea brasileira: Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 169-178.

MUSEU DE Arte Moderna de São Paulo. *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM, 2002.

MUSEU DE Arte do Rio Grande do Sul. *Catálogo geral do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre: MARGS, 2014.

NASCIMENTO, Ana Reis. *Performance.corpo.contexto: trajetos entre arte e desejo*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

NEVES, Daniele Quiroga. *Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim*. (Apresentação de Trabalho/Comunicação), 2013.

NOVAES, Lourdes Rego. Da organização do Patrimônio Museológico: refletindo sobre documentação museológica. In: *Museologia Social*, SMC, Porto Alegre, 2000.

PADILHA, Renata. *Documentação Museológica e Gestão de Acervos*. Coleção Estudos Museológicos, v. 2. Florianópolis: FCC, 2014.

PEREIRA, Pedro. *Corpo híbrido: corpo cotidiano e corpo artístico na prática da performance art*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.

PHELAN, Peggy. *Unmaked: the politics of performance*. Londres, Routledg, 1993.

REIS, Claudia Barbosa. *A Pesquisa Museológica no Museu Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em:<
http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ClaudiaBarbosaReis_A_pesquisa_museologica_no_museu_casa_de_RuiBarbosa.pdf>. Acesso em: 20 de nov. de 2016.

RIZZI, Maria Christina. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo: MAE/USP, n. 8. p. 215-220, p. 1998.

SANTOS, José. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no Mundo. *Revista Ohun*, ano 4, nº 4, p. 1-32, 2008.

SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n 20, p.137-148, 2012.

_____. Teses de Artistas: relevância das informações como ferramenta para preservação da arte contemporânea, *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, vol.5, n.10, 2016, prelo.

SILVA, Anna Paula da. *Entre conceitos de documentação museológica e arte contemporânea: análise do Donato como sistema de catalogação do acervo do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (2011-2013)*. Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2013.

_____. *Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição de obras nos salões de arte da Bahia*. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2015.

SILVA, Mariana. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v.1II, n. 5, maio/junho de 2014 p. 185-192.

STILES. Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Califórnia, University of California Press, 1996.

STRATICO, Fernando A. (Org.). *Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa*. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

TINOCO, Bianca. *Performance e geração 80: resgates*. 2009. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Programa de Pós – Graduação em Arte. Brasília, 2009.

THOMAZ, Didonet. *Doninhas da solidão: e o estrombo lutador das índias ocidentais*. In: SOUZA, José Afonso Medeiros; HAMOY, Idanise. *XXII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP*. (Apresentação de Trabalho/Comunicação). Pará: Belém, 2013.

_____. *'Dizer e mostrar' = 'Designar e significar': intuições penetrantes*. NASCIMENTO, Décio Estevão do; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro; SILVA, Nanci Stancki. In: *III Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade: Desafios para a transformação social*. (Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba-PR, 10 a 13 de novembro). Paraná: Curitiba, 2009. p. 1-15.

VALE, Patrícia. *Pode o corpo habitar o museu?: Performance em exposição*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Artísticos, Universidade do Porto, Porto, 2014.

VALL, Renée van de. Documenting dilemmas on the relevance of ethically ambiguous cases. *Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art*, Lisboa, v. 4, p.7-17, 2015. Disponível em: <<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

VELLOSO, Xênia. *Proposta para um Museu de Arte Contemporânea na cidade do Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil*. Dissertação (Mestrado), 2009. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

ANEXO A - FICHAS CATALOGRÁFICAS DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL - ACERVO DE PERFORMANCE DE ARTE CONTEMPORÂNEA

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO Arte Vestível 1982 - *DESENHOS*

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: 1982. Arte Vestível do Projeto *1982* idealizado por Didonet Thomaz.

Origem: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Data: 1982.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ.

Assinatura/Marcas: Alfaiataria Paulo Nardin.

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz.

Data de entrada: 01 de fevereiro de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Smoking. Uma (01) calça preta. Um (01) 'dinner jacket' preto. Uma (01) blusa de linho bordado.

Tamanho: P.

Dimensão: Variável.

IV. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.

- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná.

- Documentação de Imprensa

[ARQUIVO Didonet Thomaz, 1982]



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba, 2012.

V. DESCRIÇÃO: A Arte vestível **1982**, 1982, originalmente, foi composto por uma (01) calça preta; um (01) 'dinner jacket' preto; uma (01) blusa de linho branco bordado; um (01) broche em formato de gravatinha; um (01) par de botas de couro preto.

VI. HISTÓRICO: A Arte Vestível **1982**, 1982, foi usada uma única vez pela artista em 06 de abril durante a inauguração da exposição individual de mesmo nome, na Galeria de Arte do Clube do Comércio, em Porto Alegre, 06 a 26 de abril. O entendimento entre a artista e o alfaiate Paulo Nardim ocorreu pessoalmente; em princípio, o alfaiate negou-se a atender ao pedido informando que havia rejeição à confecção de 'smoking' para mulheres em função da clientela masculina em sua Alfaiataria; posteriormente aceitou a encomenda, porém, criou e confeccionou apenas um 'dinner jacket' preto. A única referência ao uso do 'smoking' apareceu em nota na coluna ZH Paulo Gasparotto, na ocasião.

VII. REFERÊNCIA:

BINS, Patricia. Didonet: Uma caligrafia do coração. In: Correio do Povo. Porto Alegre - RS, 31 de março de 1982, p. 13.

GASPAROTTO, Paulo. Entusiasmo com a coleção de Didonet. In: Zero Hora, Segundo Caderno, 1982, p. 9 Catálogo, 1982.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO
☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL
☐ TOMBAMENTO INDIVIDUAL ☐ TOMBAMENTO EM CONJUNTO

Data:

Livro:

Página:

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na [REDACTED] - Curitiba/PR - CEP: [REDACTED], portadora do documento de identidade nº [REDACTED] SSP/RS, CPF: [REDACTED], doo a obra Arte Vestível **1982**, 1982, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI - MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 - Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 01 de fevereiro de 2012.

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.

XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES: Nada consta.

XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO:

DATA/REGISTRO:

MARCS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO
Arte Vestível Arte AE – aérea balões

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: *Arte AE – aérea balões*. Arte Vestível do Projeto *Arte AE – aérea balões* idealizado por Didonet Thomaz.

Origem: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Data: 1983.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ.

Assinatura / Marcas: AZZA [Verônica França. Belo Horizonte, Minas Gerais].

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARCS pela Artista Didonet Thomaz.

Data de entrada: 01 de fevereiro de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARCS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Arte vestível *Arte AE – aérea balões*, 1983. Uma (01) calça com punhos. Uma (01) capa de pontas em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho. Uma (01) camiseta regata em malha vermelha com a logo do projeto [parcela da digital do dedo polegar] impressa em branco. Um (01) par de sapatos em couro, metade em vermelho e metade em branco [s/marca]. Uma (01) meia-calça de malha verde. Uma (01) tiara trançada para a cabeça. Um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.

IV. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.
- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná.
- Correspondência entre Verônica França e Didonet Thomaz [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1983].



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba 2009.

V. DESCRIÇÃO: Arte vestível *Arte AE – aérea balões*, 1983, originalmente, foi composta por uma (01) calça com punhos; uma (01) capa de pontas em gaze, seda, malha e linhas de algodão nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho; uma (01) camiseta regata em malha vermelha com a logo do projeto [parcela da digital do dedo polegar] impressa em branco; um (01) par de sapatos em couro vermelho e branco; uma (01) tiara trançada para a cabeça; um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar com a mão.

VI. HISTÓRICO: Arte vestível *ARTE AE – aérea balões*, 1983, foi confeccionada – a partir de uma série de balões [Fábrica de Balões Sila, São Paulo, SP], nas cores primárias: azul, verde, branco, amarelo e vermelho nas superfícies dos quais foi serigrafada uma parcela da digital do polegar direito como parte de um projeto maior idealizado por Didonet Thomaz – por Verônica França para a performance de Didonet Thomaz que a vestiu uma única vez durante a Interferência urbana ocorrida nas torres do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARCS, por ocasião da Abertura do 2º ENNAPP – *Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais*, em Porto Alegre, 07 de novembro de 1983, às 18h. O entendimento entre as artistas ocorreu por meio de correspondência manuscrita [ARQUIVO Didonet Thomaz: 1983] e conversa telefônica. O evento foi amplamente divulgado no meio artístico nacional da época: a arte vestível nunca foi exposta ao público.

VII. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

MORAES, A. de: *O Artista precisa ocupar espaços dentro do sistema*. Zero Hora. Porto Alegre, RS, 09 de novembro de 1983. Segundo Caderno, p. 4.
 THOMAZ, D. Interferência urbana: Arte AE – aérea balões, 1983. In: *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 16 de novembro de 1983, n.º 793. Gente, p. 67.
 THOMAZ, D. Interferência urbana: Arte AE – aérea balões, 1983. In: *Visão*. São Paulo: Visão, 21 de novembro de 1983, n.º 47, Ano XXXI. Gente, p. 86.
 THOMAZ, D. Sinais superpostos: Arte AE – aérea balões. In: *Revista Arte em São Paulo* (editada por Lizette Lagnado e Márlon Strecker). São Paulo, 1983, n.º 20, dezembro.
 THOMAZ, D. *Interferência urbana: Arte AE – aérea balões*, 1983. Livro-objeto. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARCS. Registro n.º 1985.0.1001.
 THOMAZ, D. *Interferência urbana: Arte AE – aérea balões*, 1983. Livro-objeto. Acervo Fundação Cultural de Curitiba - FCC.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO
☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL ☐ TOMBAMENTO INDIVIDUAL ☐
 TOMBAMENTO EM CONJUNTO
 Data:
 Livro:
 Página,

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na [REDAZIDA] – Curitiba/PR – CEP [REDAZIDA], portadora do documento de identidade n.º [REDAZIDA] SSP/RS, CPF: [REDAZIDA], doo a obra Arte Vestível *Arte AE – aérea balões*, 1983, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARCS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 01 de fevereiro de 2012.

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.

XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES: Nada consta.

XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO:
DATA/REGISTRO:

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO
Arte Vestível ABROLHO

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: *ABROLHO*. Arte Vestível do Projeto *ABROLHO*, idealizado por Didonet Thomaz.

Origem: Itajaí, Santa Catarina, Brasil.

Data: 1985.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ.

Assinatura /Marcas: AZZA [Verônica França. Belo Horizonte, Minas Gerais].

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz.

Data de entrada: 01 de fevereiro de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Arte vestível *ABROLHO*, 1985. Um (01) vestido em preto e branco com botões em dourado e preto. Um (01) cinto dourado com botão dourado e preto. Um (01) par de sapatos em camurça preta com fita em gorgorão preto para amarrar. Uma (01) meia-calça arrastão preta.

Tamanho: P.

Dimensão: Variável.

IV. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- Correspondência entre Verônica França para Didonet Thomaz [ARQUIVO, 1983].

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.

- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná. [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1984-85].



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba, 2012.

V. DESCRIÇÃO: A Arte vestível **ABROLHO**, 1984, originalmente, foi composta por um (01) vestido em preto e branco com botões em dourado e preto presos nos ombros; um (01) cinto dourado com botão virado para as costas a ser colocado antes da roupa; um (01) par de sapatos [marca Czarina] em camurça preta com fita em gorgorão preto para amarrar; uma (01) meia-calça arrastão preta; um (01) par de luvas em renda preta.

VI. HISTÓRICO: A Arte Vestível **Abrolho**, 1985, foi confeccionada – a partir de uma série de latas [Fábrica de Latas Meister, Joinville, SC] douradas e estampadas com desenho de jóias em preto e branco na tampa litografada sobre folha-de-flandres como parte de um projeto maior idealizado por Didonet Thomaz – por Verônica França para a performance de Didonet de Thomaz que a vestiu uma única vez durante a cena-muda em ambiente alternativo, em Porto Alegre, em 1985. O entendimento entre as artistas ocorreu por meio de correspondência manuscrita [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1984-85] e conversa telefônica. A cena-muda foi fotografada, sendo gerado um cartão-postal, 1986, visando arte-postal divulgada no meio artístico da época: a arte vestível nunca foi exposta ao público.

VII. REFERÊNCIAS:

MORAES, A. de. Abram os olhos: Abrolhos. In: Zero Hora, Porto Alegre, RS, 26 de novembro de 1984, Segundo Caderno, p. 5.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO
☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL
☐ TOMBAMENTO INDIVIDUAL ☐ TOMBAMENTO EM CONJUNTO
 Data:
 Livro:
 Página:

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na [REDAZIDA], [REDAZIDA] – Curitiba/PR – CEP: [REDAZIDA], portadora do documento de identidade nº [REDAZIDA] SSP/RS, CPF: [REDAZIDA], doo a obra Arte Vestível **ABROLHO**, 1985, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 01 de fevereiro de 2012.

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.

XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES: Nada consta.

XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO:
DATA/REGISTRO:

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO
Arte Vestível *HISTORIETA DE TRUZ*

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: *HISTORIETA DE TRUZ*. Arte Vestível do Projeto *HISTORIETA DE TRUZ*, idealizado por Didonet Thomaz.

Origem: Curitiba, Paraná, Brasil.

Data: 1987.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ.

Assinatura /Marcas: AZZA [Verônica França. Belo Horizonte, Minas Gerais].

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz.

Data/entrada: 01 de fevereiro de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Arte vestível *HISTORIETA DE TRUZ*, 1987. Uma (01) calça com um (01) botão dourado redondo na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho. Um (01) casaco com as pontas alongadas para trás, com três (03) botões dourados redondos na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho. Um (01) chapéu em camurça em matiz de castanho, recortada em ziguezague na extremidade externa, furada nas pontas por onde passa uma tira para amarrar atrás da cabeça. Um (01) par de sapatos [marca Arezzo] em couro bege. Um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.

Tamanho: P.

Dimensão: Variável.

IV. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão para manuseio.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- Correspondência entre Verônica França para Didonet Thomaz [ARQUIVO, 1983].
- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.
- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná. [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1987].



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba 2012.

V. DESCRIÇÃO: Arte vestível *HISTORIETA DE TRUZ*, 1987, originalmente, foi composta por uma (01) calça com um (01) botão dourado redondo na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho; um (01) casaco com as pontas alongadas para trás, com três (03) botões dourados redondos na frente e madrepérolas de diferentes dimensões e formatos aplicadas sobre o tecido em crepe georgete bege estampado a mão em matiz de castanho; um (01) chapéu em camurça em matiz de castanho recortada em ziguezague na extremidade externa e furada nas pontas por onde passa com tira para amarrar atrás da cabeça; um (01) par de sapatos (marca Arezzo) em couro bege; um (01) sino de sete (07) pingentes para segurar na mão.

VI. HISTÓRICO: A Arte vestível *HISTORIETA DE TRUZ*, 1987, foi confeccionada – a partir de uma série de caixas cilíndricas [Fábrica Artemadeira, Curitiba, PR] estampadas com desenho de aves e folhas em matiz castanho na técnica de serigrafia sobre madeira de pinho, como parte de um projeto maior idealizado por Didonet Thomaz – por Verônica França para as quatro (04) performances de Didonet de Thomaz, em diferentes lugares [ver item XI], no período de 1987-1988. O entendimento entre as artistas ocorreu por meio de correspondência manuscrita (ARQUIVO Didonet Thomaz, 1987) e conversa telefônica. Parte da documentação fotográfica da apresentação *Historieta de truz: livro-objeto de arte*, apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC desapareceu: a arte vestível nunca foi exposta ao público.

VII. REFERÊNCIAS:

PÓVOAS, G. *Uma historieta das perguntas eternas*. Diário do Sul, Porto Alegre, RS, 15 de dezembro de 1987. Cultura, p. 11.

URBIN, C. *Quando o desenho não diz tudo e o coração escreve*. Diário do Sul, Porto Alegre, RS, 15 de dezembro de 1987. Cultura, p. 11.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO

☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL

☐ TOMBAMENTO INDIVIDUAL ☐ TOMBAMENTO EM CONJUNTO

Data:

Livro:

Página:

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na Rua [REDACTED], Curitiba, PR, CEP [REDACTED]; portadora da cédula de identidade nº [REDACTED] SSP/RS, CIC [REDACTED], doo a obra Arte Vestível *HISTORIETA DE TRUZ*, 1987, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 1º de fevereiro de 2012.

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.

XI. PARTICIPAÇÕES /EXPOSIÇÕES:

THOMAZ, D. *A Historieta de truz: livro-objeto de arte*. Instalação individual e performance. Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC, Secretaria de Estado da Cultura - SEEC. Curitiba, 24 de novembro de 1987. Participação de Hélio Leites: Museu Casa do Botão, Glênio Póvoas: vídeo e Verônica França: arte vestível.

THOMAZ, D. *A Historieta de truz: livro-objeto de literatura*. Instalação individual e performance. Sala Gilda Belkzak. Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba - FCC. Curitiba PR, 05 de dezembro de 1987. Participação de Hélio Leites: Museu Casa do Botão e Verônica França: arte vestível.

THOMAZ, D. *A Historieta de truz: livro objeto da história*. Instalação individual e performance. Museu Histórico de Santa Catarina - MHSC, Fundação Catarinense de Cultura - FCC, Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte - SECE. Florianópolis, SC, 04 a 20 de novembro de 1988. Participação de Hélio Leites: Museu Casa do Botão e Verônica França: arte vestível.

THOMAZ, D. *A Historieta de truz: livro-objeto de cena*. Instalação individual e performance. Fundação Theatro São Pedro - FTSP, Secretaria de Estado da Cultura - SEEC. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 15 de dezembro de 1987. Participação de Hélio Leites: Museu Casa do Botão e Verônica França: arte vestível.

XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO:

DATA/REGISTRO:

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO
Arte Vestível *RONCO DA SOLIDÃO*

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: *RONCO DA SOLIDÃO*. Arte Vestível do Projeto *RONCO DA SOLIDÃO*, idealizado por Didonet Thomaz.

Origem: Curitiba, Paraná, Brasil.

Data: 1990.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ. Nome: VERA LUCIA DIDONET THOMAZ.

Assinatura /Marcas: AZZA [Verônica França. Belo Horizonte, Minas Gerais].

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARGS pela Artista Didonet Thomaz.

Data de entrada: 01 de fevereiro de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Arte vestível *ARTE AE – aérea balões*, 1983. Um (01) vestido em gaze preta estampada com rosas brancas nas pontas da saia. Um (01) vestido em crepe de seda, gaze, renda e cambraia branca estampada com rosas pretas, folhas prateadas aplicadas sobre o tecido, pespontos em fios dourados. Um (01) par de sapatos [marca Kalu Ache] em couro preto. Uma (01) meia-calça branca com estamparia em rosas pretas. Uma (01) tiara com alfinetes.

Tamanho: P.

Dimensão: Variável.

IVa. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa: MLA:

- Correspondência entre Verônica França para Didonet Thomaz [ARQUIVO, 1989].

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.

- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná. [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1990].



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba 2012.

IVb. CONSERVAÇÃO:

☐ bom ☒ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em regular estado de conservação, apresentando pontos de oxidação [neste caso, deve-se consultar um especialista].

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp / Vitae, 2005, p 63-74.
- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná.
- Correspondência entre Verônica França para Didonet Thomaz [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1990].



Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba 2012.

V. DESCRIÇÃO: A Arte vestível *Ronco da solidão*, originalmente, foi composta por dois (02) vestidos. Na abertura da exposição de mesmo nome a artista usou um (01) vestido em gaze preta estampada com rosas brancas; um (01) par de sapatos [marca Kalu Ache] em couro preto; uma (01) meia-calça preta com estampa em rosas brancas; uma (01) tiara com alfinetes na cabeça. O vestido branco foi exposto sobre cavalete próximo ao 3º desenho *O Homem do fundo do copo*, da série *Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono*, de onde foi retirada a estampa de rosas: a obra foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC PR, em 1990.

VI. HISTÓRICO: A Arte vestível *Ronco da solidão* foi confeccionada – a partir do 3º desenho *O Homem do fundo do copo*, da série *Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono*, em preto e branco, prata e ouro, como parte de um projeto maior idealizado por Didonet Thomaz – por Verônica França para a performance de Didonet de Thomaz. O vestido preto foi usado uma única vez mas nunca foi exposta; o vestido branco foi exposto sobre cavalete durante a inauguração da exposição ocorrida no Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC. O entendimento entre as artistas ocorreu por meio de correspondência manuscrita [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1990] e conversa telefônica. A divulgação foi feita pela imprensa e no meio artístico da época.

VII. REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Adalice. *Exposição de Didonet, na Sala Theodoro de Bona marca o ponto alto do calendário 90*. Gazeta do Povo, Curitiba, 07 de outubro de 1990, p. 45.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO

☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL

☐ TOMBAMENTO INDIVIDUAL ☐ TOMBAMENTO EM CONJUNTO

Data:

Livro:

Página:

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na [REDACTED] – Curitiba/PR – CEP: [REDACTED], portadora do documento de identidade nº [REDACTED] SSP/RS, CPF: [REDACTED], dão a obra Arte Vestível *Ronco da Solidão, 1990*, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 01 de fevereiro de 2012.

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.**XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES:**

THOMAZ, D. *O Ronco da solidão: legado gráfico do Teatro Monótono*. Exposição individual e performance. Curadoria Nilza Knetchel Procopiak. Sala Theodoro de Bona. Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC, Secretaria de Estado da Cultura - SEEC. Curitiba, PR, 04 a 28 de outubro de 1990. Participação de Hélio Leites: Museu Casa do Botão e Verônica França: arte vestível.

XII. RESPONSÁVEL/CADASTRO:**DATA/REGISTRO:**

MARCS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
FICHA CADASTRAL DE ACERVO / REGISTRO
Arte Vestível *Doninhas da Solidão*

I. CLASSIFICAÇÃO:

☒ Arte Vestível ☐ Livro-objeto ☐ Edição de Artista

Classificação Genérica: Vestuário.

II. IDENTIFICAÇÃO:

Título da obra: Arte Vestível *Doninhas da solidão* (duas peças).

Origem: Curitiba, Paraná, Brasil.

Data: 2011.

Nome artístico: DIDONET THOMAZ e CANDICE DIDONET.

Assinatura/Marcas: designer Claudia Brenner Lucchesi [confeção *Miss Nuvem*] Curitiba PR.

Forma de Aquisição: Doação à Coleção MARCS pela Artista Didonet Thomaz.

Data de entrada: 17 de agosto de 2012.

Procedência: Acervo da Artista Didonet Thomaz (Curitiba, Paraná, Brasil).

Coleção: MARCS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Localização: Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

III. DADOS TÉCNICOS:

Material/Técnica: Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano, renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico.

Tamanho: M e P.

Dimensão: Variável.

IV. CONSERVAÇÃO:

☒ bom ☐ regular ☐ péssimo

Descrição: o traje completo encontra-se em bom estado de conservação.

Procedimentos: Proteger a roupa de raios ultravioleta e de outras fontes de luz; mudanças de temperatura e umidade, mofo e poeira, excesso de manuseio e pragas. Usar luvas de algodão.

Observações: Deixar a roupa em área plana durante o período expositivo. Não usar cabides, nem consertar ou alfinetar a roupa; embalar em caixas de papelão resistente vazias; usar papel de seda alcalino, branco. Conferir regularmente as embalagens e etiquetas.

Fonte de pesquisa:

- MLA: Conservação de Coleções 9 – Conservação de coleções de vestuário. São Paulo: Edusp/ Vitae, 2005, p 63-74.

- Método/Fichas de Catalogação MP – Museu Paranaense. Curitiba, Paraná.

- Documentação de Imprensa [ARQUIVO Didonet Thomaz, 1982]



Arte vestível *Doninhas da Solidão*. Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano e renda de algodão cor-de-areia; manto em tule e renda de bilro tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. Fotografia Didonet Thomaz, Curitiba, 2011.

V. DESCRIÇÃO: A Arte vestível *Doninhas da solidão*. Dois (02) Vestidos longuetes em malha de viscose e elastano e renda de algodão cor-de-areia; manto em renda de bilro e tule de algodão tingido com chá-da-índia e vinagre balsâmico. Sandálias *slim* douradas.

VI. HISTÓRICO: A Arte vestível *Doninhas da solidão* foi usada uma única vez pelas artistas Didonet Thomaz e Candice Didonet durante a Performance *Doninhas da solidão* apresentada na enseada da comunidade de Neves, Ilha de Maré, Salvador, Bahia, em 13 de dezembro de 2012. In: *Ações poéticas do Eixo de Artes, Ilha de Maré, Salvador BA, 13 de dezembro de 2011, das 12h00 às 13h aproximadamente*. Grupo de pesquisa *MAMETO CNPq, MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas* sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho). Integrante do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Sustentável da Baía de Todos os Santos – BTS, de Estudo Multidisciplinar promovido pelo Instituto Kirimurê.

VII REFERÊNCIA: A Arte vestível *Doninhas da solidão*, 2011, foi construída a partir das figuras gráficas que carregam o andor com a almofada da renda de bilro na obra *O Homem do fundo do copo*, 3º desenho da série *Ronco da solidão – legado gráfico do Teatro Monótono*, 1988-1990. Acervo Família Didonet.

VIII. PROTEÇÃO LEGAL:

☐ SIM ☐ NÃO

☐ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL

x TOMBAMENTO INDIVIDUAL Nº3026 ☐ TOMBAMENTO EM CONJUNTO

Data: agosto de 2012

Livro:

Página:

IX. OBSERVAÇÕES: TERMO DE DOAÇÃO.

Eu, DIDONET THOMAZ [VERA LUCIA DIDONET THOMAZ], residente e domiciliada na Rua Dr. Manoel Pedro, 495/505, Cabral – Curitiba/PR – CEP: 80035-030, portadora do documento de identidade nº7002868813 SSP/RS, CPF: 108.315.500-82, doo a obra Arte Vestível *Doninhas da Solidão*, 1911, acima descrita e sem qualquer ônus para a Coleção do MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS, instituição da Secretaria de Estado da Cultura, situado na Praça da Alfândega s/n. CEP 90020-004 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, neste ato representado por seu Diretor Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, 17 de agosto de 2012.

Nome do artista: Didonet Thomaz [Vera Lucia Didonet Thomaz]

Data e local de nascimento: 13 de fevereiro de 1950. Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul RS, Brasil.

Local onde vive e trabalha:

CPF: RG:

Endereço completo com telefone e email:

Fone/FAX: E-mail:

Nome do artista: Candice Didonet [Candice Didonet]

Data e local de nascimento: 23 de maio de 1980. Santo Angelo, Rio Grande do Sul RS, Brasil.

Local onde vive e trabalha:

CPF: RG:

Endereço completo com telefone e email:

Fone: E-mail:

X. EMPRÉSTIMOS: Nada consta.

XI. PARTICIPAÇÕES / EXPOSIÇÕES: Performance *Doninhas da solidão* apresentada na enseada da comunidade de Neves da Ilha de Maré, Salvador, Bahia, 13 de dezembro de 2012, no horário das 13h aproximadamente. In: *Ações poéticas do Eixo de Artes, Ilha de Maré, Salvador BA, 13 de dezembro de 2011, das 12h00 às 13h aproximadamente*. Grupo de pesquisa *MAMETO CNPq, MATéria, MEMória e conceiTO em poéticas visuais contemporâneas* sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho). Integrante do Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Sustentável da Baía de Todos os Santos – BTS, de Estudo Multidisciplinar promovido pelo Instituto Kirimurê.

ANEXO B. FORMULÁRIO PARA PREPARAÇÃO DE DOAÇÃO DE OBRA DE ARTE.



Núcleo de Acervo do MARGS

FORMULÁRIO PARA PREPARAÇÃO DE TERMO DE DOAÇÃO DE OBRA DE ARTE

Dados do Artista:

Nome Completo do artista: Fellipe Bernardini Foletto

Nome artístico: Élle de Bernardini

Data e local de nascimento: [REDACTED]

Local onde vive e trabalha: Santa Maria/RS

Dados da(s) Obra(s):

Título da obra: As Lágrimas do Artista

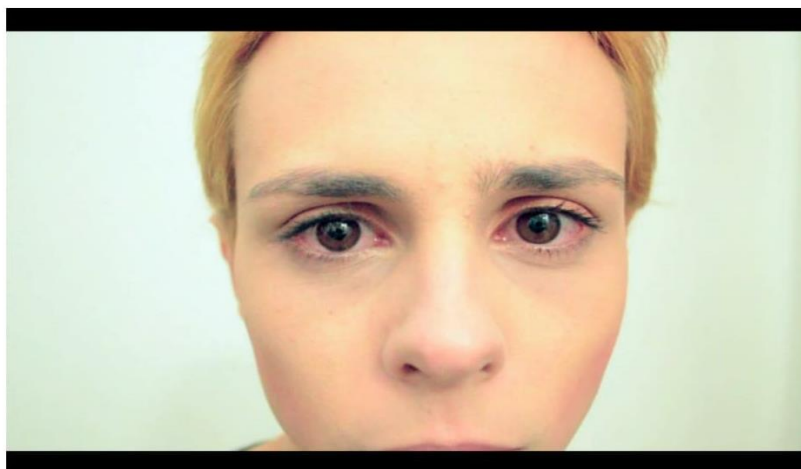
Ano: 2015

Técnica e material: Vídeo Performance

Dimensões: 1:03 minuto

Tiragem (para o caso de múltiplos): único

Foto (s) da obra (s) em baixa resolução:



[Frame do vídeo]